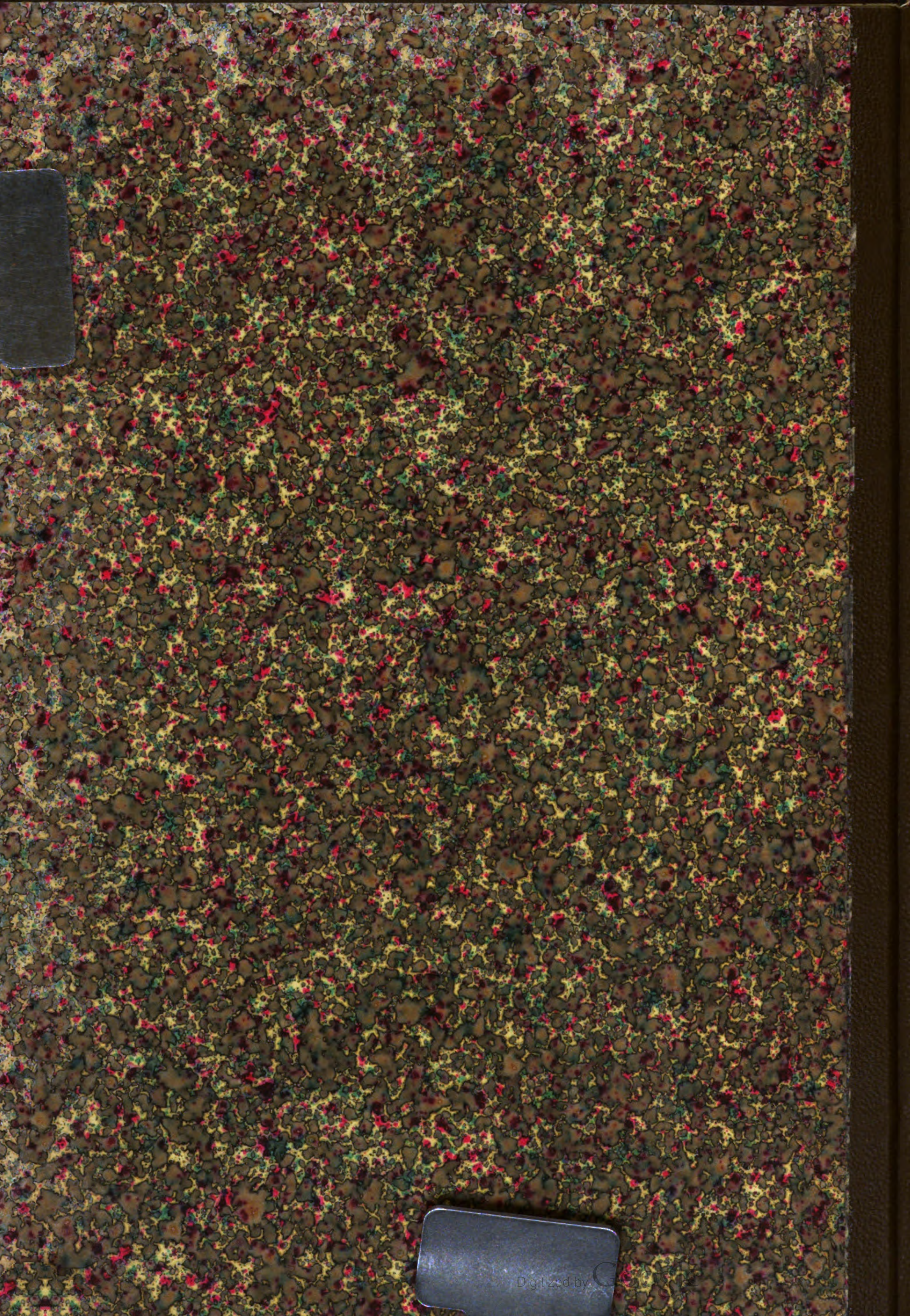



Repertorium
für kunstwissenschaft





REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XIX. Band.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1896

Berlin, Druck von Albert Damcke.

Inhaltsverzeichniss.

Litteraturbericht.



Museen und Sammlungen.

Ausstellungen.

Versteigerungen.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Nekrologe.

Erwiderungen.

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.** *)

(Vom 1. October bis 31. December 1895.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Berger, Ernst. Quellen zur Geschichte der Maltechnik. (Pan, 1895, No. 3, S. 197.)

Berichtigung, Eine. [Betrifft eine Anmerkung A. Ilg's zu „Heraclius von den Farben und Künsten der Römer" im 4. Bande der „Quellenschriften zur Kunstgeschichte".] (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 534.)

Booraem, H. Toler. The musical ideals of architecture. Part II. (The Architectural Record, vol. IV, No. 4, S. 379.)

Büttner-Pfänner zu Thal, Dr. Abnahme alten Firnisses von Oelgemälden mittelst Regenerirens und Wasser. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 7, Sp. 97; No. 8, Sp. 113.)

— Das Abnehmen der Oelfarbenschicht von Kupfertafeln. (Technische Mitteilungen für Malerei, XII, No. 12, S. 1.)

Burlington Fine Arts Club. Reports. I. & II. of a Sub-Committee appointed to test certain methods devised for the Preservation of Drawings in Water Colour. s. l. [London], 1895. 8⁰. 8 p.

Cremer, Frz. Gerh. Beiträge zur Technik der Monumentalverfahren. gr. 8⁰. 25 S. Düsseldorf, L. Voss & Co. M. —:80.

— Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. gr. 8⁰. VII, 239 S. Düsseldorf, L. Voss & Co. M. 4.—.

Eisler, Rud. Philosophie und Kunst. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1895, No. 263.)

Faggi, Prof. A. Eduardo Hartmann e l'estetica tedesca. Firenze, tip. Bonducciana A. Meozzi, 1895. 8⁰. IV, 92 p. L. 2.—.

Ferrieri, Prof. Pio. L'arte e la morale: conferenza tenuta il 12 maggio 1895 all' associazione magistrale milanese. Milano, casa edit. A. Brocca (Lodi, tip. lit. Operaia), 1895. 8⁰. 64 p.

Firnis, Der. (Technische Mitteilungen für Malerei, XII, No. 7, S. 3.)

Frankhauser, K. Schopenhauer's Kunstanschauung. (Die Gesellschaft, hrsg. v. H. Merian, Jahrg. XI, Heft 10.)

Frobenius, Leo. Die Kunst der Naturvölker. (Westermann's Deutsche Monatshefte, 40. Jahrg., 1895, Dec.)

Haddon, Alfred C. Evolution in Art, as Illustrated by the Life Histories of Designs. With 8 Plates and 130 Figures in the Text. (Contemporary Science Series.) Cr. 8vo, XVIII, 364 p. W. Scott. 6/.

Hamerton, Philip Gilbert. Imagination in Landscape Painting. With many Illusts. New ed. 8vo, VIII, 246 p. Seeley and Co. 6/.

Hatton, R. G. Guide to the Establishment and Equipment of Art Classes and Schools of Art, with Estimates of Probable Cost, &c. Cr. 8vo, 120 p. Chapman and Hall. 1/.

Karl. La restauration des monuments historiques „suivant les règles de l'art". (La Fédération artistique, 17. nov. 1895, No. 5.)

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar an den Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Kühnemann, Eugen. Kant's und Schiller's Begründung der Aesthetik. I. Grundlagen der Aesthetik Kant's. Habilitationsschr. Marburg. 8⁰. 39 S. 1895.

Kumm, Karl. Entwurf einer Empirischen Aesthetik der bildenden Künste. Berlin, Selbstv.; (Dr. v. A. Sayffaerth), 1895. 8⁰. 83 S.

Kunst, Die christliche, und die Bibel. (Allgem. evang.-luth. Kirchenzeitung, 1895, No. 50.)

La Farge, John. Considerations on Painting: Lectures given in the Year 1893 at the Metropolitan Museum of New York. Roy. 16ᵐᵒ, 278 p. Macmillan. ⁶/.

Lang, Dr. L. Die Erfindung der Oelmalerei durch van Eyck und die Oeltempera von E. Berger. (Technische Mitteilungen für Malerei, XII, No. 10, S. 1; No. 11, S. 1.)

Laurie, A. P. Facts about Processes, Pigments and Vehicles: A Manual for Art Students. Illust. Cr. 8⁰, X, 131 p. Macmillan. ³/.

Lineham, Ray S. A Directory of Science, Art and Technical Colleges, Schools and Teachers in the United Kingdom. Including a Brief Review of Educational Movements from 1835 to 1895. Demy 8⁰, 491 p. Chapman and Hall. 2/6.

Mangold, Chr. Die Freskomalerei und ihre Technik. (Technische Mitteilungen für Malerei, XII, No. 7, S. 1; No. 8, S. 2; No. 9, S. 6.)

Melani, Alfredo. Ancora per il barocco. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 24, S. 185.)

Middleton, G. A. Lineal perspective. (The Architectural Record, vol. IV, No. 4, S. 464.)

Pécaut, E. et C. **Baude.** L'Art. Simples entretiens à l'usage de la jeunesse. In-8⁰ carré, 239 p. avec grav. Paris, imprim. et librairie Larousse. 1895. fr. 2.—.

Pfizer, G. Das Signum des Künstlers. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1895, No. 268.)

Popp, Hermann. Der kunsthistorische Werth der Siegelkunde. (Der Sammler, XVII, No. 13, S. 203.)

Robert, K. La Peinture en imitation des tapisseries anciennes. In-16, 96 p. avec grav. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, lib. Laurens. fr. 1.50. [Petite Bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des beaux-arts.]

Rochet, C. Mémoire sur l'anthropologie des beaux-arts. In-8⁰, 8 p. Beaugency, imp. Laffray. 1895.

Rünkel, F. Die Symbolik des Ornaments. (Zeitschrift des Vereins der deutschen Zeichenlehrer, 1895, 22.)

Schmid, Kunstmaler Bildh. Hans Seb. Kunst-Stil-Unterscheidung. Aufschluss üb. Baukunst, Ornamentik, Bildhauerei, Kunstgewerbe etc. in 20 Stilarten m. 200 Illustr. Für Laien, Kunstfreunde, Schüler und Gewerbsleute kurz und leichtfasslich dargestellt. 2. Aufl. gr. 8⁰. 40 S. München, H. Lukaschik. M. 1.20.

Selbsttäuschung, Bewusste, und Kunst. (Der Kunstwart, 1895, 22.)

Stummel, Friedr. Ueber alte und neue Mosaiktechnik. (Zeitschrift für christl. Kunst, Jahrg. VIII, Heft 7, Sp. 209.)

T. Die Pflanze im Ornament. (Mitteil. des Gew.-Museums zu Bremen, 1895, 8.)

Tyck-Crano, Archit. Maler Dr. Leo. Das Restaurieren von Gemälden. Populäre Anleitung für Maler und Dilettanten. 8⁰. 48 S. Wien, A. Reimann. M. —.80.

Ueberhorst, Prof. Dr. Karl. Das Komische. Eine Untersuchung. Bd. 1: Das Wirklich-Komische. Ein Beitrag zur Psychologie und Aesthetik und eine Darstellg. des Ideals des Menschen. gr. 8⁰, IX, 562 S. Leipzig, G. Wigand. M. 12.—.

Vidal, Léon. De l'influence de la photographie sur la vision et par suite sur la nature des œuvres d'art au double point de vue du dessin et de la couleur. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 534.)

White, William. The Principles of Art, as Illustrated by Examples in the Ruskin Museum at Sheffield. With Passages, by Permission, from the Writings of John Ruskin. 8⁰. 684 p. London, G. Allen, 1895.

Wouwermans, Prof. Alwin v. Die Farben und die Aquarellmalerei. Eine praktische Zusammenstellung der wichtigsten Grundsätze der Farbenlehre und die Anwendung der Farben bei ornamentalen und technischen Zeichnungen. 12⁰. 37 S. Wien, A. Reimann.

Kunstgeschichte.

Advielle, Victor. Les ouvriers d'art et d'industrie à Arras en 1532. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 211.)

Barbier de Montault, X. Dons faits au moyen âge, à l'église de Monza. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 403.)

- Inventaires corréziens. In-8⁰, 7 p. Tulle, imprimerie Crauffon.

Beaurepaire, C. de. Dernier Recueil de notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et plus spécialement la ville de Rouen; par C. de B., correspondant de l'Institut. In-8⁰, 364 p. Rouen, imp. Cagniard. 1892.

Beissel, Steph., S. J. Der hl. Bernward v. Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. Mit 11 Lichtdr.-Taf. u. 57 Text-Illustr. gr. 4⁰. VIII, 74 S. Hildesheim, A. Lax. M. 10.—; geb. 13.—.

Bell, Mrs. Arthur (N. D'Anvers). Masterpieces of Great Artists, A. D. 1400—1700. Imp. 8vo. G. Bell and Sons. 21/.

Béthune, Bon. François. L'inventaire des meubles délaissés, lors de son entrée en Belgique, par Antoine d'Arenberg, comte de Seneghem. (Messager des sciences historiques ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1895, S. 121 u. 237.)

Cartulaire de l'abbaye cardinale de la Trinité de Vendôme, publié sous les auspices de la Société archéologique du Vendômois par l'abbé Ch. Métais, correspondant du ministère de l'instruction publique. T. 3. In-8⁰, VIII-503 p. avec fig. et tableau. Chartres, imprim. Durand. Paris, librairie Picard et fils. Vendôme, libr. Ripé. 1895.

Cipelli, Bernardino. Storia della amministrazione di Guglielmo Du Tillot pei duchi Filippo e Ferdinando di Borbone nel governo degli stati di Parma, Piacenza e Guastalla dall' anno 1754 all' anno 1771. Parma, tip. Luigi Battei, 1895. 8⁰. 144 p. [Inhalt: 1. Provvedimenti per le arti.]

Creighton, Mandell. The Early Renaissance in England: The Rede Lecture Delivered in the Senate-House on June 13th, 1895. Cr. 8vo, 44 p. Cambridge University Press. 1/.

Dobbert, Eduard. Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. 7. Fortsetzung. (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 336.)

Euvrard, F. Historique de l'Ecole nationale d'arts et métiers de Châlons-sur-Marne, depuis sa fondation jusqu'à nos jours (1789—1895); par F. E., commissaire de police. In-8⁰, VI, 258 p. avec grav. Châlons-sur-Marne, impr. et libr. de l'Union républicaine. 1895.

F., C. v. Zur Textkritik des Anonimo Gaddiano. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 490.)

Finot, Jules. Les collections de tableaux et d'objets d'art de Philippe de Clèves, sire de Ravestain. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 154.)

Frizzoni, Gustavo. Nuove pubblicazioni fotografiche artistiche. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 21, S. 166.)

Frothingham, A. L. Jr. Notes on byzantine art and culture in Italy and especially in Rome. (American Journal of Archaeology, Vol. X, No. 2, S. 152.)

Goethes Werke. Th. 30: Aufsätze über bildende Kunst und Theater. Hrsg. von Dr. Alfred Gotthold Meyer und Dr. Georg Witkowski. (= Deutsche National-Litteratur. Hist.-kritische Ausgabe, hrsg. von Joseph Kürschner, Bd. 111.) 8⁰, LXXV, 828 S. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Gori, Fabio. Artisti romani in Rieti negli anni 1455, 1464 e 1511. (Bollettino della Società Umbra di storia patria, I, fasc. 3, S. 601.)

Gr., G. Correspondance d'Allemagne. Reproductions d'oeuvres peu connues de Grands maîtres. (La Chronique des Arts, 1895, No. 34, S. 341.)

Granberg, O. Konsthistoriska studier och anteckningar. 4⁰, 100 sid. och 5 pl. Stockholm, Förf: n. Uppl: n 125 ex. 10 Kr.

Gurlitt, C. Kunstgeschichte. 1892. 1893. (Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte, hrsg. von J. Elias, Bd. IV.)

Halm, Dr. Philipp M. Die Künstlerfamilie der Asam. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands im 17. u. 18. Jahrh. Mit 7 Illustr. u. 1 Orig.-Radierg. v. Prof. Pet. Halm. gr. 8⁰. IX, 72 S. München, J. J. Lentner. M. 4.

Hasenclever, Dr. A. Kirchliche Kunst. [Besprechung der kunsthistorischen Litteratur des Jahres 1894.] (Theologischer Jahresbericht, 4. Abth., 1895, S. 580—587.)

Joseph, Dr. D. Kunst und Künstler unter der Regierung des Grossen Kurfürsten. Vortrag. (Mittheil. des Vereins für die Geschichte Berlins, 1895, No. 12, S. 111.)

Joseph, Dr. D. Forschungen zur Geschichte von Künstlern des Grossen Kurfürsten. Mit 6 Illustr. 8⁰. 56 S. Berlin, gedruckt in der K. Hofbuchdr. v. E. S. Mittler & Sohn, 1896. [Sep.-Abdr. aus den Mittheilgn. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins, 1895.]

Jost, Dr. Ueber Tiersymbolik. (Zeitschrift des Vereines deutscher Zeichenlehrer, XXII, 1895, S. 434, 450, 466.)

Larroumet, Gustave. Etudes de littérature et d'art; par G. L., de l'Institut. 3e série. (... Bernard Palissy; Watteau; ...) In-16, 349 pages. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, librairie Hachette et Co. 1895. fr. 3.50. [Bibliothèque variée.]

L. B. T. The Lily in Art. (The Art Journal, Dec. 1895, S. 363.)

Leistle, Dr. David. Wissenschaftliche und künstlerische Strebsamkeit im St. Magnusstifte zu Füssen. I. (Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. d. Cistercienser Orden, XVI, 1895, Heft 3, S. 372.)

Lhuillier, Th. Une famille d'amateurs d'art, les Turpin de Crissé. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 134.)

— — Par Th. L., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Melun, président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts de Seine-et-Marne. In-8⁰, 20 p. Paris, imp. Plon, Nourrit et C⁰. 1895.

Lichtwark, Alfr. Das Stillleben. (Der Kunstwart, 1895, 1. Juliheft.)

Luppé, de. L'Inventaire de l'abbaye royale de Notre-Dame-de-la-Victoire au diocèse de Senlis, en 1783, publié par le marquis de L., membre du comité archéologique de Senlis. In-8⁰, 32 p. Senlis, imp. Nouvian. 1895.

Madiai, Federico. Libri, quadri, opere d'arte tolte dal Palazzo Albani di Urbino negli anni 1797 e 1798. (Nuova Rivista Misena, anno VIII, 1895, No. 7—8, S. 122.)

Malderghem, van. Les fleurs de lis de l'ancienne monarchie française, leur origine, leur nature, leur symbolisme. (La fédération artist., 1895, 43.)

Marzoyer, Ph. L'art chrétien en France. Lourdes et Bétharram. 12⁰. VIII, 312 S. Paris, Lethielleux. Fr. 3,50.

Millais, John Guille. Sport in Art. (The Magazine of Art, Dec. 1895, S. 48; Jan. 1896, S. 101.)

Müntz, Eugène. L'enseignement des beaux-arts en France. — Le siècle de Louis XIV. (Gazette des beaux-arts, 1895, II, S. 367 u. 471.)

— Les collections de Cosme Ier de Médicis (1574) (nouvelles recherches). In-8⁰, 11 p. Angers, impr. Burdin et Co. Paris, lib. Leroux. 1895. [Extrait de la Revue archéologique.]

Musset, Georges. Un coin de la vie artistique en province. La Rochelle (1750—1790). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 386.)

Neuwirth, Jos. Beiträge zur Geschichte der Klöster und der Kunstübung Böhmens im Mittelalter. (Mittheilungen des Vereines f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 1 u. 2.)

— Kunstleben und Kunstdenkmale am Südabhange des Erzgebirges während des Mittelalters. (Mittheilungen des Vereines f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 1 u. 2.)

Picardie, La, historique et monumentale (no 3). Amiens: Eglise Saint-Germain-l'Ecossais, notice par G. Durand; églises Saint-Leu et Saint-Rémi, notices par Edmond Soyez. Grand in-4⁰, p. 107 à 195 et planches. Amiens, imprimerie Yvert et Tellier. Paris, librairie Picard et fils. 1895. [Société des antiquaires de Picardie.]

Requin, L'abbé. Les artistes d'autrefois. Étude de mœurs. (Mémoires de l'académie de Vaucluse, XIV, 1895, S. 196.)

— Les artistes d'autrefois en Avignon, lecture faite à la séance publique de l'Académie de Vaucluse du 26 mai 1895 par l'abbé R., correspondant des ministères de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8⁰, 15 p. Avignon, imp. et lib. Seguin. 1895.

Robert, L. Les draps mortuaires chrétiens. (Notes d'art, 1895, septembre-octobre.)

Rotta, sac. Pa. Gite e rilievi storici archeologici nei dintorni in Milano, paesi e città limitrofe. Milano, casa tip. edit. arciv. ditta G. Agnelli, 1895. 8⁰. 160 p.

Sarre, Friedrich. Ueber die kunstgeschichtlichen Ergebnisse einer Reise in Kleinasien. (Sitzungsbericht IV, 1895, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Schönherr, Dr. David Ritter von. Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarchiv zu Innsbruck. (Fort-

setzung.) (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XVII, 1896, Th. 2, S. I.)

Schultz, Alwin. Geschichte der bildenden Künste. 5. u. 6. Lfg. à M. 2.—.

Seidlitz, W. v. Die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. (Kunstchronik, N. F., VII, Nr. 6, Sp. 81.)

— Kunstgeschichtliches zur Urheberfrage. (Beiträge zum Urheberrecht. Festgabe für den XVII. internat. litterar. u. künstler. Kongress, Dresden 1895, hrsg. vom Arbeitsausschuss. Berlin, 1895. S. 1—17.)

Uhlirz, Karl. Urkunden und Regesten aus dem Archive der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt. II (1440 bis 1619). (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XVII, 1896, Th. 2, S. CIX.)

Waldstein, Charles. The Study of Art in Universities: Inaugural Lecture of the Stade Professor of Fine Art in the University of Cambridge. With 4 Notes. 16mo. 142 p. Osgood, Mc-Ilvaine and Co. 2/6.

Weilbach, P. Nyt dansk Kunstner-Lexikon. 5—7. Hefte. 192 Sider i 8⁰. Gyldendal. 3 Kr.

Ziehen, J. Kunstgeschichtliche Miscellen. (Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., Bd. XI, Heft 3—4.)

Zuppke, Lic. theol. P. Die vorreformatorische Kirchengeschichte der Niederlande, nach W. Moll, deutsch bearbeitet. Leipzig, Verlag von Joh. Ambr. Barth. 1895. 8⁰. [Darin: Kapitel IX: Der öffentliche Cultus. Heilige Orte und Zeiten. S. 271; Kapitel XVII: Die heiligen Orte des öffentlichen Cultus. Bau, Baustyl und Hauptteile der Kirchen. Inventar und Schmuck der Kirchen. S. 454.]

Architektur.

Adler, Geh. Ob.-Baur. Prof. F. Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staates. 11 Hft. gr. F⁰. 13 Kpfr.-Tafeln. Berlin, W. Ernst und Sohn. M. 13.—.

Architecture et Sculpture. France, Pays-Bas, Italie, Espagne, etc. 4e année, Nos 7 et 8. Documents sur les styles du IXe au XIXe siècle. 100 planches par année, avec table analytique. Publiées et dessinées par L. Noé. Publication mensuelle. Paris, imprimerie Vieillemard et fils; Aulanier et Ce, édit.

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Volume I, fasc. 23—24. Milano, stab. tip. dell'antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1895. 4⁰ fig. p. 241—264, 281—304, con sette tavole. L. 2 il fascicolo. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 23). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. I, fasc. 24).] — Volume I, fasc. 25—26. 1895. p. 265—288, 305—328. [1. Degli stili nell' architettura pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 25). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. I, fasc. 26).]

Arendt, Grossh. Luxemb. Staatsarchitekt Karl. Blumenlese aus der Burg Vianden und des Naussau-Viandener Grafengeschlechtes. (Publications de la section historique de l'Institut Royal Grand-Ducal de Luxembourg, Vol. XLII, 1895, S. 480.)

— Hypothetischer Plan der ehemaligen Schlossburg Lützelburg auf dem Bockfelsen zu Luxemburg. Mit 5 Taf. (Publications de la section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg. Vol. XLIV, 1895, S. 224.)

Arienta, Giulio. Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 19, S. 149.)

Avanzi di monumenti d'architettura in Arcevia. (Nuova Rivista Misena, anno VIII, 1895, No. 7—8, S. 125.)

Babeau, A. Note sur les plus anciens plans d'achèvement du Louvre et de réunion de ce palais aux Tuileries; par A. B., associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8⁰, 8 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1895. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 54).]

Bach, Max. Die Baumeister des Heidelberger Schlosses. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 3, Sp. 33.)

Barbier de Montault, X. Le symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 451.)

Bart, Victor. Recherches historiques sur les Francine et leur œuvre, nombreuses rectifications. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 518.)

Baugeschichte des Basler Münsters. Herausgegeben vom Basler Münsterbauverein. Nebst zwei Mappen mit Zeichnungen. gr. 4⁰. VI, 416 S. mit 25 Lichtdr.-Taf. in F⁰ u. 29 Taf. in Holzschnitt u. Kpfrst. in gr. 4⁰ u. gr. F⁰. Basel, (Berlin, E. Wasmuth). M. 40.—. [Inhalt: Baugeschichte des Münsters im Mittelalter, von Karl Stehlin. Der bauliche Unterhalt des Münsters vom Beginne des XII. bis in die Mitte des XIV. Jahrhunderts, von Rudolf Wackernagel. Die Münster-Restauration der 1850er Jahre von Karl Stehlin. Die Anlegung des Münsterhofes und die Restauration des Kreuzganges in den Jahren 1860—73, von Karl Stehlin. Die Münster-Restauration der 1880er Jahre, von Heinrich Reese und Rudolf Wackernagel.]

Baumeister, Die, des Mittelalters. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1895, No. 10, S. 139.)

Baumgärtel. Geschichte der „Maria-Marthen-Kirche“ zu Bautzen. (Neues Lausitzisches Magazin, 71. Bd., 2. Heft.)

Bauten, Berner, aus früheren Jahrhunderten und neuerer Zeit. (Schweizerische Bauzeitung, Bd. XXVI, No. 15.)

Behr, A. von. Aus Göttingen: Die Jacobikirche. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 10.)

Berthelé, Jos. La question de la date de Saint-Front de Périgueux et M. Anthyme Saint-Paul. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 361.)

Biais, Émile. La colonne d'Épernon à Angoulême (XVIIe siècle). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 428.)

Braquehaye, Ch. Pierre Souffron. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 835.)

— Pierre Souffron. „Architecte général pour le Roy, en son bon duché d'Albert et ancien domaine de Navarre.“ (L'ami des monuments, IX, 1895, S. 240.)

Brutails, J. A. La question de Saint-Front. (Bulletin monumental, 6e série, t. X, 1895, S. 87.)

Burckhardt-Finsler, A. Das grosse Spiesshof-Thor im histor. Museum zu Basel. Mit 1 Taf. Basel, Reich. fr. 2.50.

Carotti, G. L'occhio nella facciata e alcuni oggetti nell Tesoro del Duomo di Monza. (Arte ital. decor. e ind., IV, 7.)

Carstanjen, A. W. F. Ulrich von Ensingen. Ein Beitrag zur Geschichte der Gothik in Deutschland. Mit 10 Tafeln. 8⁰, 137 S. Zürich, 1895.

Celli, Luigi. Le fortificazioni militari di Pesaro, Urbino e Senigallia del secolo XVI. (Nuova Rivista Misena, anno VIII, 1895, No. 7—8, S. 101; No. 9—10, S. 138.)

C. G. Das Rathhaus in Leipzig. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VIII, 1895, Nr. 12.)

Chabeuf, H. L'église Saint-Bénigne de Dijon. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 392 u. 469.)

Charvet, E. L. G. Les de Royers de la Valfenière. (Mémoires de l'académie de Vaucluse, XIV, 1895, S. 209.)

Chiappelli, Alberto. Guido da Como e l'antico pergamo della cathedrale di Pistoia. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 21, S. 161.)

Cipolla, C. L'antica chiesa di S. Mauro di Saline nel Veronese. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 22, S. 174.)

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, par M. Anatole de Montaiglon, sous le patronage de la direction des beaux-arts. T. 5: 1716—1720. In-8⁰, 426 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, lib. Charavay frères. 1895.

Dehio, Prof. G. Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst u. sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. Lex.-8⁰. 36 S. mit 60 Taf. Strassburg, K. J. Trübner. M. 10.—.

Delassus, Hri. Iconographie de la basilique de Notre-Dame de la Treille et Saint-Pierre. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 380 u. 460.)

Despierres, Mme G. Les Gabriel, recherches sur les origines provinciales de ces architectes. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 468.)

— — Par Mme G. D., membre correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Alençon. In-8⁰, 55 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1895.

— Les origines provinciales de Gabriel, architecte. (L'ami des monuments, IX, 1895, S. 239.)

Destrée, O. G. Une traduction d'un chapitre des Sept lampes de l'architecture de M. John Ruskin. (La Revue générale, 1895, octobre.)

Dondi, can. Ant. Notizie storiche ed artistiche del duomo di Modena, coll' elenco dei codici capitolari in appendice. Modena, tip. pont. ed arciv. dell' Immacolata Concezione, 1896. 8⁰. VII, 301 p. L. 5.

Drexler, Karl. Das alte Refectorium im Stifte Klosterneuburg. (Monatsbl. des Alterthumsvereines zu Wien, 1895, No. 12, S. 257.)

Droghetti, Augusto. Ancora dell' antica chiesa die S. Giuliano in Ferrara. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 24, S. 187.)

Ebe, Archit. Gust. Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. IV. Theil. Die goth. Epoche. gr. 4⁰. (S. 139—284 m. 104 Abbildgn. u. 1. farb. Taf.) Leipzig, Baumgärtner. M. 12.—.

Eigl, Jos. Charakteristik der Salzburger Bauernhäuser. gr. 8⁰. 64 S. mit Abbildgn. u. 19 Taf. Wien, Lehmann & Wentzel. M. 8.—.

Enlart, C. Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde; par C. E., archiviste paléographe, ancien membre de l'Ecole de Rome. Anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne. Grand in-4⁰, VII, 256 p. avec 176 fig. et 18 planches. Amiens, imp. Yvert et Tellier. Paris, librairie Picard et fils. 1895. [Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.]

F., C. v. Der Architekt Antonio Labacco oder d'Abacco. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 490.)

Gerlach, Mart. Nürnbergs Erker, Giebel und Höfe. Photogr. Aufnahmen, zusammengestellt u. hrsg. v. G. 50 Bl. Lichtdr. Mit e. Vorworte v. Baur. Prof. Jul. Deininger. Fol. 1 Bl. Text. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe M. 36.—.

Geyer. Neues zur Nering-Forschung. (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 45, S. 472.)

— Zur Neringforschung. (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 47, S. 495.)

Goldschmidt, Adolph. Die Favara des Königs Roger von Sizilien. Mit 6 Textabbildgn. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1895, Heft 3—4, S. 199.)

Grab, Das, des Welterlösers in seinen mittelalterlichen Nachbildungen. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], 1895, No. 10, S. 125; No. 11, S. 141.)

Halm, Dr. Ph. Das Haus Schimon in München, Kaufingerstrasse 15. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 10.)

Hannezo, L. **Molins** et A. **Laurent.** Notes sur une basilique chrétienne découverte à Hadjeb-el-Aïoun (Tunisie); par MM. H., L. M. et A. L., lieutenants au 4ᵉ régiment de tirailleurs algériens. In-8⁰, 11 p. Paris, Imp. nationale. 1895. [Extrait du Bulletin archéologique (1894).]

Haupt, A. Das Leibnizhaus zu Hannover. (Deutsche Bauzeitung, 1895, 68.)

Haupt, Prof. Dr., in Hannover. Das Mausoleum des Fürsten Ernst von Schaumburg zu Stadthagen. Mit Abbildungen. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 1, 1895, S. 8.)

Haupt, R. Dänische Kirchen aus rheinischem Tuff. (Allgemeine Zeitung, 1895, Beilage No. 284/285.)

Helbig, J. La chapelle octogonale et les ruines du palais impérial à Nimègue. (Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 475.)

Herpin, Eugène. La Cathédrale et l'Ancien Diocèse de Saint-Malo. Petit in-8⁰, 208 p. Saint-Malo, imp. Bazin. 1894.

Jadart, H. Une église rurale du moyen-âge jusqu'à nos jours. (Revue de Champagne et de Brie, 1895, S. 411.)

Johansen, Dr. P. Das „Riddarehuset" (Ritterhaus) in Stockholm. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 12.)

— Kopenhagen. Die Amalienborg. (Blätter für Achitektur u. Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 10.)

Joseph. Neues zur Nering-Forschung. (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 45, S. 469.)

— Zur Nering-Forschung. (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 46, S. 484.)

Kbr. Die Wiederherstellung der „Bunten Capelle" am Dom in Brandenburg. (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 42a, S. 448.)

Kohte, Jul. Zur baugeschichtl. Würdigung des alten Posener Stadttheaters. (Zeitschrift der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, X, Heft 1 u. 2.)

Kuepfer, F. Burgen und Schlösser der Schweiz. 100 Tafeln in Lichtdruck und 16 S. Text. Quer in-fol. Basel, Georg & Co.

Lacher, K. Prunksaal vom Jahre 1563 im Kunstgewerbemuseum zu Graz. (Kunstbeiträge aus Steiermark, III, 2.)

Lehner, M. J. Mittelfrankens Burgen und Herrensitze. 8⁰. IV, 322 S. Nürnberg, Büching. M. 3.—.

Leischnigg, Dr. Vom alten Rathhause in Wien. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 11.)

Loftie, W. J. Whitehall. Historical and architectural notes. (= The Portfolio Monographs, No. 16, April 1895.) 8⁰. 80 S. mit 5 Tafeln und Textillustrationen. London, Seeley and Co., 1895.

Longfellow, William P. P. The early christian architecture of Rome. (The Architectural Record, vol. IV, No. 4, S. 395.)

Malaguzzi Valeri, Fr. La chiesa e il convento di s. Michele in Bosco. Bologna, tip. Fava e Garagnani, 1895. 8⁰ fig. p. 87, con tredici tavole.

Marsy, Comte de. Les architectes de la Cathédrale et de l'Hôtel-de-Ville de Reims. (Bulletin monumental, série 6ᵉ, t. X, No. 1, 1895, S. 48.)

Masswerk, Das gothische. (Der österr.-ungar. Bildhauer und Steinmetz, 1895, 26.)

Merz-Diebold, Dr. Walther. Notizen zur Baugeschichte von Aarau. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1895, No. 4, S. 496.)

Meschler, M. Der Dom von Florenz. (Stimmen aus Maria-Laach, 1895, Heft 8.)

Momméja, Jules. La maison de Henri IV à Cahors. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 415.)

Negrin, A. C. Il tempio di Lonigo: notizie storiche, con cenni biografici sull' architetto Franco. Vicenza, G. Raschi edit., 1895. 16⁰. p. 18, VI, con due ritratti e tavola.

Normand, Charles. Le château de Mesnières (Seine-Inférieure). Un Grand Monument méconnu de la Renaissance (suite et fin). (L'ami des monuments, IX, 1895, S. 226.)

— Le Château-Neuf détruit de Saint-Germain-en-Laye d'après des manuscrits inédits et des estampes ignorées. (4ᵉ article.) (L'ami des monuments, IX, 1895, S. 317.)

Piccirilli, P. Monumenti architettonici sulmonesi descritti ed illustrati, dal XIV al XVI secolo. Fasc. 7. Lanciano, stab. tip. R. Carabba, 1895. Fo. fig. p. 125—156, con cinque tavole. L. 2.50 il fascicolo.

Plath, Konrad. Nimwegen. Ein Kaiserpalast Karl's des Grossen in den Niederlanden. (Deutsche Rundschau, 22. Jahrgang, Heft 1.)

Rapport de la commission au sujet de la motion de M. Naef et consorts, concernant la conservation et la restauration de la Tour de l'Halle. Lausanne, Imprimerie Ch. Viret-Genton, 1895.

Restauration, La, de l'église de S. Sulpice. (Journal de Genève, 1895, No. 228.)

Romstorfer, Karl A. Die Kirchenbauten in der Bukowina. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., Bd. XXI, 1895, Heft 4, S. 250.)

Roumejoux, A. de. Espagnac (Lot). (Bulletin monumental, série 6ᵉ, t. X, No. 1, 1895, S. 29.)

Ruess. Die Künstler und Meister, welche beim Bau des neuen Klosters (der derzeitigen Heilanstalt) in Schussenried thätig waren. (Archiv für christliche Kunst, 1895, No. 12, S. 103.)

Sacken, E. von. Stili di architettura. 2ᵃ edizione, con aggiunte dell' ingegnere Riccardo Brayda. Torino, Ermanno Loescher edit. (stab. tip. Vincenzo Bona), 1895. 16⁰ fig. XII, 239 p.

Saint-Paul, Anthyme. La question de Saint-Front. (Bulletin monumental, série 6ᵉ, t. X, 1895, No. 1, S. 5.)

Schnittger, Doris. Altes und Neues vom Dom zu Schleswig. (Christliches Kunstblatt, 1895, No. 10, S. 155; No. 11, S. 167; No. 12, S. 180.)

Souslow, W. Monuments de l'ancienne architecture russe. Édition de l'académie imperiale des beaux-arts. Par W. S., architecte etc. Livraison Iʳᵉ. F⁰. 26 planches. St. Petersbourg, 1895. M. 71.—.

Tegninger af ældre nordisk Architektur. Med Tilskud fra Kultusministeriet. Udgivne af H. J. Holm, O. V. Koch og H. Storck. Tredie Samling. Anden Række. 4. Hefte. 3 Blade i Folio. Hagerup. 1 Kr.

Thirlmere, Rowland. An Old Castilian Palace. (The Magazine of Art, Dec. 1895, S. 64.)

Tincolini, Prof. Pietro. Comparazione degli ordini di architettura antichi e moderni. Firenze, stab. tip. Giuseppe Civelli, 1895. Fo. p. 3, con ventuna tavola. L. 40.

Trautmann, Th. Der Dom zu Drontheim. (Allgem. Bauztg., 1895, 8, 9.)

Wallé, P. Johann Arnold Nering, Kurfürstlich Brandenburgischer Ober-Baudirector († 21. Oct. 1695). (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 42a, S. 445.)

Wibel, Dr. Ferd. Die alte Burg Wertheim am Main und die ehemaligen Befestigungen der Stadt. Nach architekton., geschichtl. und culturhistor. Gesichtspunkten untersucht und mit Benutzung der hinterlassenen Arbeiten des Prof. Karl Wibel dargestellt. Lex-8⁰. XVI, 370 S. m. 133 Abbildungen u. 1 Titelbild. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr. M. 12.—.

Sculptur.

Advielle, V. Le sculpteur Picard Philippe Cayeux (1688—1768). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 818.)

— Notice sur Philippe Cayeux, sculpteur d'ornements et amateur (1688—1768), suivie de: les Ouvriers d'art et d'industrie à Arras en 1532; par V. A., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8⁰, 31 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce; libr. Lechevalier. 1895.

Altare, L', di Donatello. (Arte italiana decorativa e industriale, IV, 10, S. 80.)

Arendt, Karl. Iconographisches. Mit 1 Lichtdruck. [Die „schwarze Muttergottes" in der S. Johannskirche zu Luxemburg.] (Publications de la section historique de l'Institut Royal Grand-Ducal de Luxembourg, Vol. XLII, 1895, S. 497.)

A. S. Ivoren beeldhouwerk der XIVe eeuw. (Dietsche warande, 1895, No. 5.)

Beaurepaire, Eugène de. Les pierres tombales de l'église de l'abbaye de la Trinité et le monument des trois sœurs de Montmorency. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 523.)

Beissel, Steph. Spätgothische Skulpturen und Malereien zu Lendersdorf. Mit 3 Abbildgn. (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. VIII, Heft 7, Sp. 203.)

Bertoletti, Albert. Notice sur un autel en bois sculpté existant à Périgueux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 455.)

Bezold, Gustav von. Deutsche Grabdenkmale. II—III. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1895, No. 6, S. 109.)

Bode, Wilhelm. Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke. Mit 1 Tafel in Lichtdr. u. 9 Textabbildgn. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1895, Heft 3—4, S. 143.)

Boito, Cam. La ricomposizione dell'altare di Donatello. Roma, tip. dell'Unione cooperativa editrice, 1895. 4⁰ fig. p. 26. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 3.]

Brambach, W. Wappen der Markgrafen von Baden auf Medaillen. (Veröffentlichungen d. Grossh. Badischen Sammlungen in Karlsruhe, Heft 2, 1895, S. 45.)

Busl, K. A. Zunftschranken zwischen Steinmetzen und Holzschnitzern im späteren Mittelalter. (Archiv für christl. Kunst, 1895, No. 12, S. 111.)

Carocci, G. Un lastrone funebre ed una cassapanca nella chiesa di S. Jacopo in Campo Corbolini a Firenze. (Arte italiana decorativa e industriale, IV, 10, S. 82.)

Chirtani, Luigi. La ricomposizione dell' altare di Donatello al Santo di Padova. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 19, S. 145.)

Cittadella Vigodarzere, Luisa. Michelangelo Buonarroti : storia e biografia raccontata alla gioventù. Torino, stamp. reale della ditta G. B. Paravia e C. edit., 1895. 16⁰. p. 30, con ritratto. Cent. 60.

Crämer, Otto. Eine Weihnachtsdarstellung aus altchristl. Zeit. (Christliches Kunstblatt, 1895, No. 12, S. 177.)

Découverte d'anciens tombeaux dans la cathédrale de Châlons-sur-Marne. (Juillet et août 1893.) In-8⁰, 8 pages. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. 1895. [Extrait du Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France (année 1895).]

Delignières, Ém. Note sur une statuette en bois de la sainte Vierge à l'hospice de Saint-Valery-sur-Somme, et sur le reliquaire en forme de rétable où elle est placée (XVIIe siècle). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 570.)

— — Par E. D., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Abbeville. In-8⁰, 11 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1895.

Esseiva, L. Statues de St. Augustin et de St. Maurice. (Fribourg art., 1895, 3.)

E. W. Le bas-relief de l'ancienne église de Statte. (Cercle hutois des sciences et beaux-arts, 1895, Livr. 2.)

F., C. v. Eine Reihe Reliefs von Benedetto Briosco. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 491.)

Fabriczy, Cornelio de. Andrea del Verrocchio ai servizi de' Medici. Roma, tip. dell'Unione cooperativa editrice, 1895. 4°. p. 14. [Estr. dall'Archivio storico dell'arte, serie II, anno I, fasc. 3.]

Firenze. Monumento à Donatello. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 19, S. 150.)

Franz, A. Die Grabsteine der Letzten Derer von Daubrawitz. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., Bd. XXI, 1895, Heft 4, S. 245.)

Fregni, G. Sulla porta detta della Pescheria nel duomo di Modena: studi storici ed artistici. Modena. 8°. 42 p., con tavola. L. 1.—.

Friedensburg, F. Beiträge zur schlesischen Medaillenkunde. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VI, Heft 3, 1895, S. 187.)

Gauthier, Jules. La sculpture sur bois en Franche-Comté du quinzième au dix-huitième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 805.)

Gemund, A. J. C. Van. Het leven en de werken van den stempelsnijder Johann Crocker. (Tijdschrift van het nederlandsch genootschap voor munten penningkunde, III, 1895, 3.)

Gerecze, Peter. Der silberne Sarg des Propheten Sct. Simeon zu Zara. I. (Ungarische Revue, Jahrg. XV, 1895, Heft 5—7.)

Grandmaison, Charles de. Buste de Ronsard, d'après celui qui ornait son tombeau à Saint-Cosme, près Tours. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 171.)

Guerlin, Robert. Notes sur la vie et les œuvres de Jean Baptiste Michel Dupuis, sculpteur amiénois, et de Pierre Joseph Christophle, architecte, son gendre. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 652 u. 869.)

Guibert, Louis. Ce que coûtait au quatorzième siècle le tombeau d'un cardinal. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 87.)

— — Par L. G., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. In-8°, 19 p. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1895.

Guillon, Adolphe. Stalles de l'église collégiale de Montréal (Yonne), seizième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 626.)

Hann, F. G. Ein altes Wegkreuz südlich von der Kirche St. Stephan im unteren Gailthale. (Carinthia, I, 1895, 5.)

Ilg, A. Ueber Georg Petel. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 1895, No. 12, S. 260.)

— Zur Adriaen de Fries-Forschung. (Monatsbl. des Alterthums-Vereines zu Wien, 1895, No. 11.)

Joseph, Dr. D. Vom Denkmal des Grossen Kurfürsten in Berlin. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 380.)

Jouin, Henry. Jacques Saly, de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris, sculpteur du roi de Danemark, documents recueillis et annotés par H. J. (Revue de l'art français ancien et moderne, XII, 1895, No. 7—9.)

Kleist, F. Der Johannes des Michelangelo im Berliner Museum. (Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer, 1895, 23.)

Krauss, Ferdinand. Der Hochaltar der Hof- und Domkirche in Graz. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., Bd. XXI, 1895, Heft 4, S. 199.)

Lafond, Paul. Jean Goujon. Tombeau de Louis de Brézé. (Les Chefs-d'œuvre, No. 8, 1895.)

Langer, J. Das Bild der schwarzen Muttergottes in der St. Johann (Münster)-Kirche zu Luxemburg. (Publications de la section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg, Vol. XLIV, 1895, S. 37.)

La Tour, H. de. Médailles modernes récemment acquises par le Cabinet des médailles. (Revue numismatique, 1895, S. 563.)

Leischnigg, Dr. Der Andromeda-Brunnen im Hofe des alten Wiener Rathhauses. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 11.)

Leue, Dr. G. Das Steinbild des „frommen Augustin" [in einer Nische der Innungshalle zu Gotha]. (Neue Mitteilungen aus dem Gebiet histor.-antiquar. Forschungen des Thüringisch-Sächsischen Vereins f. Erforschg. d. vaterl. Altertums, Bd. XVIII, 1894, S. 82.)

Leymarie, Camille. La sculpture décorative à Limoges à l'époque de la Renaissance. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 579.)

Lhoest, Emile. Notice sur deux statuettes religieuses en faïence bruxelloise. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, IX, livr. 4, 1895, S. 460.)

Lützow, K. v. Denkmalstatuen aus alter und neuer Zeit. (Forts.) (Süddeutsche Blätter für höhere Unterrichtsanstalten, III, No. 15.)

Marchal, Edmond. La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges, par le chevalier E. M., secrétaire perpétuel de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Bruxelles, F. Hayez, 1895. Gr. in-8°, 806 p., 1 chromolithographie, 10 phototypies et 1 figure sur bois. Cartonné. Fr. 25.—.

Marionneau, Charles. Tombeaux des maréchaux d'Ornano (1610—1626). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 764.)

Maulde la Clavière, R. de. Jean Perréal dit Jean de Paris. Sa vie et son œuvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 265.)

Maxe-Werly, L. Étude d'une plaque de foyer. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 344.)

Mazerolle, F. Les Blaru, orfèvres et graveurs parisiens. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 540.)

Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI.—XVI. Jahrh., aufgenommen nach den Abgüssen des Museums f. vergleich. Skulptur im Trocadero zu Paris. 75 Lichdr.-Taf. Mit Vorwort von Prof. Dr. Max Schmid. 10 bis 15. (Schluss-)Lfg. F^{o}. à 5 Taf. Stuttgart, J. Hoffmann. à M. 3.—.

Modern, Heinrich. Ein Werk Georg Petel's in Wien. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 1895, No. 11, S. 249.)

Molinier, Émile. L'évangéliaire de l'abbaye de Morienval, conservé à la Cathédrale de Noyon. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, II, 1895, S. 215.)

— Un groupe en ivoire du Musée du Louvre: Le couronnement de la Vierge. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 397.)

Niffle-Anciaux. Notes pour servir à la biographie de Jacques Richardot, sculpteur. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 696.)

Pottier, Chanoine Fernand. Le roi Salomon sculpté à l'Hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne) et à la vicomte d'Albi. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 187.)

Preux, Baron De. Houdon dans son atelier. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 305.)

Probst, Pfarrer Dr. Berichtigung einiger Bemerkungen des Herrn Pfarrers Busl über Friedrich Schramm. (Archiv für christl. Kunst, 1895, No. 10, S. 86.)

Rée, P. J. Adam Kraft. (Bayer. Gewerbe-Zeitg., 1895, 17.)

Reymond, Marcel. La sculpture florentine au XVe siècle: Jacopo della Quercia. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 309.)

Roserot, A. Edme Bouchardon, dessinateur. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 588.)

Rousseau, Henry. Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique (suite). (Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie, XXXIII, 5 et 6, S. 90.)

Rouyer, J. L'œuvre de Nicolas Briot, graveur. 8°. p. 185-230, 2 pl. (Bruxelles, J. Gœmaere) 1895. f. 1 50. [Extrait de la Revue belge de numismatique.]

Rubbiani, A. Un'opera ignorata di Vincenzo Onofri (anno 1506). (Archivio storico dell'arte, serie 2, anno I, 1895, S. 243.)

— — Roma, tip. dell'Unione cooperativa editrice, 1895. 4°. p. 6. [Estr. dall' Archivio storico dell'arte.]

Russell-Forbes, S. The Doors of the Church of Santa Sabina in Rome. (The Journal of the British Archaeological Association, N. S., vol. I, 1895, S. 251.)

Saglio, E. Triptyque de Saint-Sulpice (Tarn), au Musée de Cluny. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, II, 1895, S. 227.)

Sant' Ambrogio, Diego. Di due marmi sopravanzati nell' antica chiesa di Santa Eufemia d'Incino del sec. XIII e di un altare d'Orvieto del XII. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, 1895, S. 233.)

Sant' Ambrogio, Diego. Di un' Arca cristiana già a San Vittore di Milano ed ora a Sant' Angelo lodigiano. (Archivio storico Lombardo, serie III, Vol. IV, anno XXII, S. 163.)

— Il trittico in denti' d'ippopotamo e le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia. (Archivio storico Lombardo, 1895, serie III, fasc. 8.)

Sgulmero, Pietro. La firma-preghiera di maestro Guglielmo nelle sue sculture veronesi (1139). Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. 4°. p. 8. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 3.]

Streiter, R. Der Justitiabrunnen vor dem Römer in Frankfurt a. M. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 12.)

Stückelberg. E. A. Ueber die Verbreitung der Palmesel. (Anzeiger für Schweizer. Alterthumskunde, XXVIII, 1895, No. 3, S. 470.)

Supino, Igino Benvenuto. Cellino di Nese. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, 1895, S. 268.)

— — Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. 4° fig. p. 8. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte.]

— Tino di Camaino. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. 4° fig. p. 15. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 3.]

Tillière. Une pierre tombale de l'abbaye d'Orval. (Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg, t. XXX, 1895.)

Trachsel, C. P. Laurea Noves Petrarca amata. Médaille originale du XIVe siècle, jusqu'à présent inédite. (Annuaire de la Société franç. de numismatique, 1895, S. 511.)

Vesme, Alessandro. Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, 1895, S. 274.)

— — Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. 4° fig. p. 49. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte.]

Vogelmann, Dr. Alb. Die Bildhauer-Familie Paulus — ein Beitrag zur Kunstgeschichte Ellwangens. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XIII, 1895, No. 9, S. 129; No. 10, S. 147.)

Witte, A. de. Médaille religieuse et méreau de Notre-Dame de Miséricorde, à Verviers. (Revue belge de Numismatique, 1895, livr. 4, S. 558.)

X. X. Le tombeau de S. Dominique à Bologne. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 456.)

Malerei.

Angst, H. Glasmalerei und Schützenwesen in dem alten Winterthur. (Schweizerische Schützenfest-Zeitung, Winterthur, 1895, No. 8, S. 105.)

A. R. La Madone de Castelfranco. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 433.)

— Un portrait de Madame Lucien Bonaparte, par le baron Gros. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 335.)

Araujo Sánchez, Zeferino. Goya. Madrid. Est. tip. de Augustín Avrial. s. a. En 4°, 140 págs y retrato de Goya al agua fuerte. 3 pesetas. [Biblioteca de jurisprudencia, filosofía é historia.]

Artistas, Los grandes. Pintores españoles. II. Velázquez; Murillo; Carreño; Claudio-Coello; Goya. Con 28 grabados. Madrid. Impr. del Sucesor de J. Cruzado á cargo de F. Marqués. s. a. En 8°, 80 págs. 1 pes. [Biblioteca popular de Arte. Tomo XIX.]

Baur, Charlotte. Die Brixner Malerschule des XV. Jahrhunderts. Studie. [Aus: „Kunstfreund".] Lex.-8°. 13 S. mit 1 Abbildg. Bozen, A. Auer & Co. M. —.50.

Beck, P. Maler Hans Stocinger (Stockinger?) aus Nieder- oder Oberstotzingen? (Diöcesanarchiv von Schwaben, XIII, 1895, No. 9, S. 144.)

Beissel, Steph., S. J. Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Mit 4 Taf. u. 40 Abbildungen im Text. gr. 4°. X, 96 S. Freiburg i. B., Herder. M. 6.—.

Bénédite, Léonce. Michel Barthélemy Ollivier. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 453.)

Bode, Wilhelm. Rembrandts Bildnis des Mennoniten Anslo in der Königlichen Galerie zu Berlin. Nachtrag. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1895, Heft 3—4, S. 197.)

Bouillon-Landais. Musée de Marseille. Le portrait de Puget. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 785.)

— — Par B.-L., conservateur honoraire du musée de Marseille. In-8°, 16 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1895.

Bradley, John W. Venetian Ducali. (Bibliographica, P. VII, S. 257.)

Braun, Dr. Edmund. Studien aus der Gemäldegalerie des germanischen Museums. I. Baldung. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1895, No. 6, S. 105.)

Breul, A. J. ten. Eene studie over Rembrandt. Mijn strijd met doctor A. Bredius, directeur van 't Mauritshuis. Arnhem. A. L. van der Meer. 8⁰.

Brun, Karl. Was hat Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle dargestellt? Vortrag. (Christliches Kunstblatt, 1895, No. 10, S. 151; No. 11, S. 161.)

Brunoy, Mme de. Trois portraits d'hommes du Titien, au Louvre. (Notes d'art, 1895, septembre-octobre.)

Buisson, Jules. Jean-Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo (2^e^ et dernier article). (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 293.)

Carovaglio, Dott. Alfonso. Brutta storia di un bellissimo quadro di Bernardino Luini una volta in Menaggio. Como, Lugatti, 1895.

Cartwright, Julia (Mrs. Henry Ady). Raphael. With 8 Plates and many other Illusts. Imp 8vo, 160 p. Seeley. 7/6.

Chabeuf, Henri. Les peintures de l'église de Chambolle-Musigny. (Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 407.)

Chirtani, Luigi. L'addobbo di due camere in due quadri del Carpaccio e del Santacroce. (Arte italiana decorativa e industriale, IV, 10, S. 79.)

Chmelarz, Eduard. Georg und Jakob Hoefnagel. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVII, 1896, Th. 1, S. 275.)

Cicco, Vittorio di. Calciano (Basilicata). Trittico Antico. (Arte e Storia, VII, 1895, No. 24, S. 190.)

Claretta, Gaudenzio. Il pittore Federico Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla corte di Savoia (1605—1607), secondo il suo „Passaggio per l'Italia", con annotazioni artistiche. Torino, fratelli Bourlot edit. (Pinerolo, tip. Sociale di A. Pittavino), 1895. 8⁰. II, 84 p. L. 2.

Conti, Angelo. L'antico Albergo nella scuola grande della carità ora accademia di belle arti in Venezia. (Arte italiana decorativa e industriale, IV, 10, S. 77.)

Contratto fra i massari della Pieve di s. Maria di Montagnana e Paulo Veronese, per la dipintura di una pala dell' altar grande di detta chiesa. Rovigo, tip. Minelliana, 1895. 4⁰. 6 p. [Pubblicato da L. C. per le nozze di Pasquale Zeni con Jole Morgante.]

Cozza-Luzi, Giuseppe. Del ritratto di Francesco Petrarca nel Codice Vaticano 3198. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, 1895, S. 238.)

— — Lettera al sig. Pietro De Nolhac. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. 4⁰ fig. p. 7. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte.]

Crowe, Sir Joseph. Reminiscences of Thirty-five Years of My Life. Plans. Demy 8vo, 445 p. J. Murray. 16/.

D. Un tableau de Van Eyck, du Musée de Madrid. (Messager des sciences historiques ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1895, S. 274.)

Delisle, L. Les heures bretonnes au XVIe siècle. Mémoire suivi de notes sur quelques livres bretons du XVe et du XVIe siècle. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. 41 p. 8⁰.

Dimier, Louis. Christophe Huet, peintre de chinoiseries et d'animaux. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 353 u. 487.)

— Niccolò dell' Abbate et les tapisseries de Fontainebleau. (La Chronique des arts, 1895, No. 38, S. 372.)

— Un portrait d'Angelica Kauffmann par Reynolds. (La Chronique des Arts, 1895, No. 36, S. 357.)

Dürer-Fund, Ein. (Der Sammler, XVII, No. 16, S. 250.)

Dyke, John C. Van. Old Dutch and Flemish Masters. Engraved by Timothy Cole. With Critical Notes by J. C. V. D. and Comments by the Engraver. Imp. 8vo, 202 p. T. Fisher Unwin.

Ellon, Fr. Tavolette dipinte della Biccherna di Siena che si conservano nel Museo di Berlino. 8⁰. 10 p. e 5 tav. Siena, tip. e lit. Sordo-Muti di L. Lazzeri, 1895. [Estratto dal Bullettino Senese di Storia Patria, anno II., fasc. 1—2.]

Endl, P. Fr. Paul Troger, ein Künstler der Barockzeit. Dessen Werke in den Stiften zu Melk, Altenburg, Zwettl, Seitenstetten, Göttweig. (Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. d. Cistercienser-Orden, XVI, 1895, Heft 3, S. 452.)

Engerand, Fernand. Le peintre Caennais, La Champagne Le Feye. (L'ami des monuments, IX, 1895, S. 243.)

— Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIe siècle. (La Chronique des arts, 1895, No. 31, S. 312; No. 32,

S. 319; No. 34, S. 339; No. 35, S. 347; No. 36, S. 355; No. 39, S. 378; No. 40, S. 387; No. 41, S. 395.)

Eugerand, Fernand. Une école de peinture à Caen au dix-septième siècle: la Champagne Le Feye. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 462.)

Fiérens-Gevaert, H. Franz Hals. (La Chronique des Arts, 1895, No. 33, S. 328.)

Firmenich-Richartz, E. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Tafelgemälde der Kölnischen Schule um 1480. (Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, Heft 9, Sp. 265.)

— Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule. III. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 233.)

Fleury, C. de. La Mosaïque de l'église Saint-Etienne de Briare. Notice explicative par Ch. de F. In-8°, 8 p. Orléans, imp. Michau et Ce. 1895.

Förster, Richard. Amor und Psyche von Raffael. Mit 1 Textabbildg. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1895, Heft 3—4, S. 215.)

Foucart, Paul et Maurice **Hénault.** Une toile de Pierre Snayers. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 291.)

Friedländer, Max J. Ein Entwurf Dürers zu einer Wanddekoration. Mit 1 Doppeltafel in Lichtdruck. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1895, Heft 3—4, S. 240.)

— Hans der Maler zu Schwaz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 411.)

Frimmel, Dr. Th. v. Die neu geordneten Niederländer in der Wiener Galerie. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 5, Sp. 65.)

— Notizen über Werke v. österreichisch. Künstlern. IV. Jacob Toorenvliet als Wiener Maler und die Vertheilung seiner Arbeiten in österreichischen Galerien. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., Bd. XXI, 1895, Heft 4, S. 205.)

Gerspach. I ritratti dei Valois e dei figli di Caterina dei Medici alla Galleria degli Uffizi. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 21, S. 163.)

— La Vénus de Lorenzo Credi. (La Chronique des Arts, 1895, No. 33, S. 331.)

Grandin, Georges, à Laon. Les contemporaines des Lenain à Laon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 103.)

Grimm, Herm. Das Leben Raphael's. 3. Aufl. Neue Bearbeitung. gr. 8°. III, 293 S. Berlin, Besser. M. 5.—.

Gruyer, F. A. La Peinture au château de Chantilly; par F. A. G., de l'Institut. Ecoles étrangères. In-4°, III, 385 p. et 40 héliogravures. Paris, imprim. et libr. Plon, Nourrit et Ce. 1896. fr. 40.—.

Gurlitt, Cornelius. Die Wandgemälde des Paulinums in Leipzig. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Ztg., 5. Oct. 1895, No. 119.)

Hanauer, Biblioth. Abbé A. Diebolt Lauber et les calligraphes de Haguenau au XVe siècle. [Aus: „Revue cathol. d'Alsace".] gr. 8°. 45 S. Strassburg, J. Noiriel. M. 1.20.

Hann, F. G. Die Kirche Maria im Graben bei Vordernberg im unteren Gailthale und die Malereien in derselben. (Carinthia, I, 1895, 6.)

Herluison, H. Pierre Mignard, notes sur quelques œuvres peu connues de ce maître. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 332.)

Jacobsen, Emil. Zu Judith Leyster. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 435.)

Jarry, L. Document inédit sur un Jugement dernier de Michel-Ange au palais Farnèse, copié en 1570, par Robert le Voyer d'Orléans. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 616.)

— Robert Le Voyer (1570), peintre Orléanais. (L'ami des monuments, IX, 1895, S. 244.)

Ilg. Die neu aufgedeckten Fresken im Karner zu Mödling. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 1895, No. 12, S. 261.)

Kenner, Dr. Friedrich. Die Portraitsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Die italienischen Bildnisse. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XVII, 1896, Th. 1, S. 101.)

Klemm, A. Spätgothische Wandgemälde zu Mundelsheim. (Christliches Kunstblatt, 1895, 8.)

Knackfuss, Prof. H. Murillo (=Künstler-Monographien. X.) Mit 59 Abbildgn. von Gemälden u. Zeichngn. 2. Aufl.

Lex.-8⁰. 76 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Knackfuss, Prof. H. Velazquez. (=Künstler-Monographien. VI.) Mit 46 Abbildgn. v. Gemälden. Lex.-8⁰. 64 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Lafenestre, G. et E. **Richtenberger.** La Peinture en Europe. La Belgique; par G. L., de l'Institut, conservateur des peintures au Musée national du Louvre, et E. R. In-16, XV, 401 p. et 100 reproductions photographiques. Paris, impr. et libr. May et Motteroz.

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes. 4e livr. Bruxelles, A. Castaigne, 1895. 8⁰. p. 241 à 320.

Leonardo da Vinci. Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella biblioteca ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 4—7. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1895. F⁰. p. 73—262, con centosessanta tavole.

Logan, Mary. Notes sur les Oeuvres des Maîtres italiens dans les Musées de Province. Musée de Dijon. (La Chronique des Arts, 1895, No. 37, S. 363.) Musée de Lyon. Musées d'Avignon, de Nîmes et de Béziers. (Ebda., 1895, No. 39, S. 380.) Musée de Montpellier. Musées de Narbonne, Toulouse, Albi et Aix. (Ebda., 1895, No. 41, S. 396.)

Lund, E. F. S. Danske malede Portraeter. En leeskrivende Katalog udg. af Cand. juris E. F. S. L., under Medvirkning af Konserv. v. d. Kgl. Malersaml. C[arl]. Chr[istian]. Andersen. Bd. I. Hefte 1—2. Kjoebenhavn, Gyldendal, 1895. 8⁰.

Lupattelli, Ang. Storia della pittura in Perugia e delle arti ad essa affini dal risorgimento sino ai giorni nostri. Foligno, stab. tip. F. Campitelli, 1895. p. 114. L. 2.50.

Macht, Hans. Ein Blick in das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 504 u. 517.)

Mazoyer, P. L'Histoire enseignée par les chefs-d'œuvre de la peinture. Les Héros de l'Evangile; Saints et Martyrs. Cinquante tableaux commentés par l'abbé P. M., du clergé de Paris. Grand in-4⁰, 103 p. Evreux, imprimerie Hérissey. Paris, librairie Laurens.

Meisterwerke der kirchlichen Glasmalerei. Herausgeg. unter der artist. Leitung Rud. Geyling's u. A. Löw's. Text von K. Lind. (In 10 Liefgn.) 1—4. Lfg. à 5 farb. Taf. gr. F⁰. Wien, S. Czeiger. à M. 40.—.

Mély, F. de. L'inventaire du Musée de Lisieux et le primitif italien Antonio de Calvis. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 327.)

Michel, Emile. Rembrandt: His Life, His Work and His Time. From the French by Florence Simonds. Edit. by Frederick Wedmore. With 76 full-page Plates and 250 Text Illusts. New ed. 2 vols. in I. 4to, p. 628. Heinemann. 42/.

— Rubens. La descente de croix. (Les Chefs-d'œuvre, No. 7, 1895.)

Millet, Gabriel. Mosaïques de Daphni. (Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, II, 1895, S. 197.)

Miniature, Une, de J. M. Nattier. (La Chronique des Arts, 1895, No. 39, S. 378.)

Modern, Heinrich. Der Mömpelgarter Flügelaltar des Hans Leonhard Schäufelein und der Meister von Messkirch. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XVII, 1896, Th. 1, S. 307.)

Mycielski. Polnische Malerei, 1764 bis 1887. (Przeglad Polski, Krakau, CXVII, 351.)

Neuwirth, Joseph. Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Von Prof. Dr. J. N. Mit 50 Lichtdr.-Taf. u. 16 Abbildgn. im Texte. (= Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. Veröffentlicht v. der Gesellschaft zur Förderung deutsch. Wissenschaft, Kunst u. Litteratur in Böhmen. I.) F⁰. V, 113 S. Prag, J. G. Calve. In Mappe M. 60.—.

Orrock, James. Constable. (The Art Journal, Dec. 1895, S. 367.)

Parrocel, Pierre. Note sur les Parrocel. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 729.)

Perrault-Dabot, A. Un portrait de Charles le Téméraire, miniature inédite du XVe siècle; par M. A. P.-D., archiviste de la commission des monuments historiques au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8⁰, 15 p. et 2 grav. dont une hors texte. Paris, Imprimerie nationale, 1895. [Extrait du Bulletin archéologique (1894).]

Petersen, J. Magnus. Beskrivelse og Afbildninger af Kalkmalerier i danske Kirker. Med XLII Tavler. (Udgivet med Understottelse af Carlsbergfondet.) 178 Sider i 4⁰. (C. A. Reitzel.) Kart. 32 Kr.

Porée, L'abbé. Découverte de peintures murales dans l'église de Saint-Philbert-sur-Risle (Eure). (Bulletin monumental, série 6ᵉ, t. X, 1895, No. 1, S. 75.)

Quarré-Reybourbon, L. La vie, l'œuvre et les collections du peintre Wicar, d'après les documents. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 248.)

Rahn, J. R. Ein Bildercyklus aus der Frührenaissancezeit. (Anzeiger für Schweizer. Alterthumskunde, XXVIII, 1895, No. 3, S. 463.)

Rankin, William. Some Early Italian Pictures in the Jarves Collection of the Yale School of Fine Arts at New Haven. (American Journal of Archaeology, Vol. X, 1895, No. 2, S. 137.)

Requin. Les Parrocel à Avignon. Louis Parrocel (1666—1694). (Réunion des sociétés des beaux arts des départements, XIX, 1895, S. 737.)

Ricci, Corrado. Di alcuni quadri di scuola Parmigiana conservati nel R. Museo Nazionale di Napoli. 8⁰. 37 p. Trani, tipografia dell' editore V. Vecchi, 1894. [Estratto dalla rivista Napoli Nobilissima, Vol. III, fasc. X e seg.]

Rieffel, Franz. Die Steinigung des hl. Stephanus von Baldung. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 435.)

— Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen. II. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 424.)

— Neue Photographien nach Gemälden und Holzschnitten. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 463.)

Rosenberg, Adolf. Teniers der Jüngere. Mit 63 Abbildgn. von Gemälden und Zeichnungen. (=Künstler-Monographien. In Verbindg. m. Andern hrsg. von H. Knackfuss. VIII.) Lex.-8⁰. 80 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Rubens, Le, de Reims. (La Chronique des Arts, 1895, No. 31, S. 316.)

Schlosser, Julius von. Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XVII, 1896, Th. 1, S. 13.)

Schmidt, Ch. Restauration der Gewölbemalereien in der Kirche zu Lutry. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1895, No. 4, S. 493.)

Springer, Ant. Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. 1. Bd. gr. 8⁰. XII, 358 S. mit Abbildgn. u. 1 Bildniss. Leipzig, E. A. Seemann. M. 9.—.

Stein, Henri. Nouveaux documents sur le peintre sculpteur Antoine Benoist. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 797.)

Steinmann, E. Der Durchzug durchs rote Meer in der Sixtinischen Kapelle. Mit 1 Tafel in Lichtdr. u. 2 Textabbildgn. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1895, Heft 3—4, S. 176.)

Stephens, F. G. Mr. Humphrey Roberts's Collection. Oil pictures by deceased english artists. (The Magazine of Art, Jan. 1896, S. 81.)

Stiassny. Nachträgliches zu den „Baldung-Studien". (Kunstchronik, N. F., VII, No. 2, Sp. 22.)

Striedinger, Ivo. Sandrart in Altbayern. (Forschungen zur Kultur- und Litteraturgeschichte Bayerns, herausg. von K. v. Reinhardstöttner, 3. Buch, 1895, S. 33.)

Strzygowski, Josef. Studien zu Leonardos Entwickelung als Maler. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1895, Heft 3—4, S. 159.)

Stückelberg, E. A. Restauration der Beinhausgemälde zu Ober-Aegeri. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1895, No. 4, S. 492.)

— Wandgemälde vom Landvogteischloss zu Baden. (Archives héraldiques suisses, IX, 1895, No. 8.)

Susa. Antichi affreschi. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 19, S. 152.)

Temple-Barre, R. A new old-master. (The Magazine of Art, Jan. 1896, S. 113.)

Teostene. Ricordi in Firenze a Leonardo da Vinci e a Paolo Toscanelli: le armi della famiglia da Vinci e del comune di Vinci; un fratello di Leonardo lanaiolo in Firenze e il suo „Confessionale". Firenze, stab. tip. Fiorentino, 1895, 16⁰. p. 24, con quattro tavole. [Edizione di soli 100 esemplari.]

Thiébault-Sisson. Memling. Sainte-Ursule. (Les Chefs-d'œuvre, No. 8, 1895.)

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I: Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte. Heft 1: Byzantinische Psalterillustra-

tion. Mönchisch-theolog. Redaction. Mit 6 Tafeln u. 87 Textillustrationen. 4⁰. 90 S. Helsingfors, Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1895. [Complet in 2 Bänden.]

= tt. Garmisch. Entdeckte mittelalterliche Wandmalereien. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 10, Sp. 164.)

Über Holbein's Gesandtenbild. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 9, Sp. 144.)

Vasconcellos, Joaquim de. A pintura portugueza nos sec. XV e XVI. (Arte. Revista internacional, T. I, No. 1.)

Verona. Scoperta di altri affreschi. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 19. S. 152.)

Vitrail de l'ancienne église de Sierre, 1525, avec planche. (Archives héraldiques suisses, 1895, Sept.)

Weber, Paul. Die neu entdeckten Wandmalereien in der St. Leonhardskirche zu Gaisbeuern. (Staatsanzeiger für Württemberg, Beilage zu No. 194, 21. Aug. 1895.)

Zetter-Collin, F. A. Die Wappen auf Hans Holbeins Madonna von Solothurn. (Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, XXVIII, 1895, No. 3, S. 467.)

— Zur Erklärung der beiden Wappen auf der „Madonna von Solothurn" von Hans Holbein d. J. vom Jahre 1522. (N. Zürch.-Zeitung, 1895, No. 292, II. A. Feuilleton.)

Zucker. Zu Dürer's letztem Venetianischen Brief. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 433.)

Graphische Künste.

Aldrich, S. J. The Augsburg Printers of the Fifteenth Century. (Transactions of the Bibliographical Society, Vol. II, Part II, 1895, S. 25.)

Allnutt, W. H. English Provincial Presses. III. (Bibliographica, P. VII., S. 276.)

Barwick, G. F. The Lutheran Press at Wittenberg. (Transactions of the Bibliographical Society, Vol. III, Part I, 1895, S. 9.)

Beck, P. Marchthal als Druckstätte. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1895, 10.)

Bergmans, Paul. Notice biographique sur Thierry Martens, le premier imprimeur belge, par P. B., docteur en philosophie et lettres. Paris, Bouillon, 1895. 8⁰, 20 p. [Extrait de la Revue des Bibliothèques, juillet 1895.]

Binyon, L. Dutch Etchers of the seventeenth century. (Portfolio, 1895, Sept.)

Bongi, Salvatore. Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore di Venezia. Volume II, fasc. 1. Roma, presso i principali Librai (Lucca, tip. Giusti), 1895. 8⁰. p. 1—160. [Ministero della pubblica istruzione: Indici e cataloghi, n⁰ 11.]

Brunet, G. Du prix des livres rares vers la fin du XIXᵉ siècle. In-8⁰, 55 p. Bordeaux, imprimerie Gounouilhou; librairie Feret et fils. Paris, librairie Leclerc et Cornuau. [Extrait des Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux (1893).]

— Erreurs et bévues. (Bulletin du bibliophile, 1895, S. 413.)

Claudin, A. Les libraires, relieurs et imprimeurs de Toulouse au XVIᵉ siècle (suite et fin). (Bulletin du bibliophile, 1895, S. 390.)

— Un typographe Rouennais oublié. Maître J. G., imprimeur d'une édition de Commines en 1525. (Bulletin du bibliophile, 1895, S. 486.)

Cundall, Joseph. A Brief History of Wood Engraving from its Invention. Illust. Cr. 8vo. IX, 132 p. Low. 2/6.

Douglas, Robert K. Chinese illustrated books. (Bibliographica, vol. II, part 8, S. 452.)

Douret, J. B. Imprimeurs luxembourgeois à Cologne. (Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg, t. XXX, 1895.)

Duff, E. Gordon. Hand-lists of English Printers, 1501—1556. Part I. Wynkyn de Worde. Julian Notary. R. & W. Faques. John Skot. 4⁰. III, 26, 4, 2, 2 S. London Printed by Blades, East & Blades, for the Bibliographical Society, 1895.

Eisenhart, A. v. Das Bücherzeichen Heinrich Tulpen's. (Ex-libris, Jahrg. V, 1895, Heft 4, S. 104.)

Engels, Michel. Hans Lützelburger. Ein kunsthistorisches Gedenkblatt. (Publications de la section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg, Vol. XLIV, 1895, S. 302.)

Franke, Willib. Das radirte Werk des Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine. Beschreibendes Verzeichniss einer Sammlung sämmtlicher Blätter dieses Maler-Radirers mit vielen bisher unbekannten Plattenzuständen und einigen Original-Zeichngn. 8⁰. 55 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 4.—.

Gerster, L. Zwei Ex-libris des Constanzer Bischofs Hugo von Hohenlandenberg (1457 † 1532). (Ex-libris, Jahrg. V, 1895, Heft 4, S. 96.)

G. M. Ex-libris. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XII, 1895, Heft 10, S. 483.)

Grouchy. Documents officiels (inédits) sur quelques libraires, imprimeurs et relieurs parisiens aux XVIIe et XVIIIe siècles (1656—1727). (Bulletin du bibliophile, 1895, S. 422.)

Hardy, W. J. The book-plates of J. Skinner of Bath. (Bibliographica, vol. II, part 8, S. 422.)

Hauser, H. Une grève d'imprimeurs parisiens au XVIe siècle (1539—1543); par H. H., docteur ès lettres, maître de conférences d'histoire à la Faculté des lettres de Clermont-Ferrand. In-8^{0}, 20 p. Beaugency, imprim. Laffray. Paris, lib. Giard et Brière. 1895. [Extrait de la Revue internationale de sociologie (3e année, n° 7, juillet 1895).]

Hogarth's Works Complete. With Complete Sets of over 100 plates and full Letterpress Descriptions, including the Harlot's Progress, The Rake's Progress, Marriage à la Mode, Industry and Idleness, &c. &c. Cr. 8vo, 192 p. W. H. White and Co. (Edinburgh). Simpkin. [illegible]

Kohler, A. Un ex-libris vaudois. (Archives héraldiques suisses, IX, 1895, No. 6.)

Lehrs, Max. Zur Datirung der Kupferstiche Martin Schongauer's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 429.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Gräflich Nesselrode'sche Bibliothekzeichen. (Ex-libris, Jahrg. V, 1895. Heft 4. S. 113.)

— Kloster-Ex-libris. Nachtrag. (Ex-libris, Jahrg. V, 1895, Heft 4, S. 98.)

Leymarie, L. de. L'Œuvre de Gilles Demarteau l'aîné, graveur du roi. Catalogue descriptif, précédé d'une notice biographique. In-8^{0}, 155 p. et grav. Paris, imprim. Dumoulin et Ce; librairie Rapilly. 1896.

Loga, V. von. Beiträge zum Holzschnittwerk Michel Wolgemuts. Mit 1 Tafel u. 4 Textabbildgn. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1895, Heft 3—4, S. 224.)

Los Rios, R. de. Le centenaire de la lithographie, 1795—1895. (Le Journal des Arts, 1895, No. 72.)

Lucifers mit seiner gesellschafft val. Vnd wie derselben geist einer sich zu einem Ritter verdingt und vm wol dienete. Bamberg 1493. — Nach dem Unicum im Germanischen National-Museum zu Nürnberg in Facsimile herausgegeben. 8^{0}. 12 unpag. Seiten. Frankfurt a. M., Joseph Baer & Co., 1895. M. 3.—. [In 100 Exemplaren ausgegeben.]

Lützow, Carl von. Geschichte der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1871—1895. (Die Graphischen Künste, XVIII, 1895, No. 4 u. 5, S. 69.)

Madan, Falconer. The Bibliographical Society. (Bibliographica, vol. II, part 8, S. 479.)

Martineau, Russell. Notes on the latin Bible of forty-two lines, 1455. (Bibliographica, P. VII, S. 333.)

Neumann, Dr. Wilhelm. Karl August Senff. Ein baltischer Kupferstecher. Mit e. Bildn. Senffs u. 6 Reprod. nach s. Werken in Lichtdr. 8^{0}. VI, 48 S., 4 Portr., 3 Taf. Reval, F. Kluge, 1895.

North, Ernest Dressel. Some Notes on American Book Clubs. (Bibliographica, P. VII, S. 369.)

Oettingen, Wolfgang v. Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im 18. Jahrh. Mit Tafeln u. Illustr. im Text nach Originalen des Meisters. Lex.-8^{0}. IX, 314 S. Berlin, G. Grote. M. 15.—.

Pélissier, Léon G. La typographie à Milan en 1469. (Bulletin du bibliophile, 1895, S. 408.)

Picot, E. Coup d'œil sur l'histoire de la typographie dans les pays roumains au XVIe siècle; par E. P., professeur à l'Ecole des langues orientales vivantes. In-4^{0}, 43 p. avec grav. Paris, Imprimerie nationale. 1895. [Extrait du Centenaire de l'Ecole des langues orientales vivantes.]

Plónski, Michael, ein polnischer Maler-Radirer. (Der Sammler, Berlin, XVI, No. 17., S. 257.)

Pollard, Alfred W. The Transference of Woodcuts in the fifteenth and sixteenth Centuries. (Bibliographica, P. VII, S. 343.)

Porträtwerk, Allgemeines historisches. Neue Ausg., nach Zeitaltern geordnet. Auswahl von Dr. Wold. v. Seidlitz, m. biograph. Daten v. DD. H. Tillmann u. H. A. Lier. 25.—36. Lfg. III. Abtlg.: Das Zeitalter der Vorherrschaft Frankreichs (1670—1760). Fol. 122 Taf. m. 122 Bl. u. X S. Text. München,

Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. à M. 4.— ; III. Abtlg. geb. M. 60.—.

Redgrave, Gilbert R. Some Early Book-Illustrations of the Oppenheim Press. (Transactions of the Bibliographical Society, Vol. III, Part I, 1895, S. 71.)

Reed, Talbot Baines. A List of Books and Papers on Printers and Printing. (Transactions of the Bibliographical Society, Vol. III, Part I, S. 81.)

Roberts, W. The Book-Hunter in London: Historical and other Studies of Collectors and Collecting. With numerous Portraits and Illusts. Demy 8vo, XXXI, 333 p. Elliot Stock. 21/.

Rosenberg, Marc. Allegorie auf St. Blasien. (Veröffentlichungen der Grossh. Badischen Sammlungen in Karlsruhe, Heft 2, 1895, S. 53.)

Schaefer, K. Eine Nürnberger Stadtansicht aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. (Mitteilungen aus d. german. Nationalmuseum, 1895, S. 104.)

Seidlitz, W. de. La propriété artistique et la contrefaçon, d'après d'anciens exemples. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 317.)

Sertat, Raoul. Augustin Dupré. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 436.)

Seyler, G. A. Die geschichtliche Entwicklung der Bücherzeichen. (Allgem. Kunstchronik, 1895, 16.)

St., H. E. Bücherzeichen der Benedictiner-Abtei Ochsenhausen. (Ex-libris, Jahrg. V, 1895, Heft 4, S. 105.)

Stegmann, Hans. Die Handzeichnungen der Manuskripte der Schedelschen Weltchronik. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1895, No. 6, S. 115.)

Stein, Henri. L'histoire de l'imprimerie. État de la science en 1895. (Revue internationale des archives, etc., t. I, No. 1 bis, Bibliothèques, S. 1.)

Stiebel, Heinrich Eduard. Das Bücherzeichen des Hieronymus von Glauburg. (Ex-libris, Jahrg. V, 1895, Heft 4, S. 106.)

Strange, Edward F. The Writing-Books of the Sixteenth Century. (Transactions of the Bibliographical Society, Vol. III, Part I, 1895, S. 41.)

Thompson, E. Maunde. The Grotesque and the Humourous in Illuminations of the Middle Ages. (Bibliographica, P. VII, S. 309.)

Thoyts, Miss E. E. Water-Marks on Paper. (The Antiquary, Dec. 1895, S. 358.)

Töpfer. Schrift, Druck und graphische Künste in den Sammlungen des Bayer. Gewerbemuseums. III. Der Formschnitt. (Bayer. Gew.-Ztg., 1895, 15.)

Wurzbach, Alfred von. Das österreichische Wappen in den Stichen des Meisters E. S. vom Jahre 1466. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVII, 1896, Th. 1, S. 1.)

Zemp, J. Zum „alten Stadtbild" von Basel. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1895, No. 4, S. 495.)

Kunstgewerbe.

Angst, H. Die Kunsttöpferei in dem alten Winterthur. (Schweizerische Schützenfest-Zeitung, Winterthur, 1895, No. 4, S. 50.)

B. Die Gürtelfabrik zu Sluck. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 481.)

Babeau, A. Le théâtre des Tuileries sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, lecture faite à l'assemblée générale annuelle de la Société de l'histoire de Paris. 8°. 63 p. et pl. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Bagnall-Oakeley, M. E. The dress of civilians in the middle ages, from monumental effigies. (Transactions of the Bristol & Gloucestershire archaeological society, vol. XVIII, p. 2, S. 252.)

Beaumont, Charles de. Une tapisserie flamande du seizième siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 409.)

— — Par le comte Ch. de B., de la Société archéologique de Touraine. In-8°, 11 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie. 1895.

Beillard, A. Recherches sur l'horlogerie, ses inventions et ses célébrités. Notice historique et biographique, d'après les divers documents de la collection de l'École d'horlogerie d'Anet. Ouvrage orné de nombreuses illustrations dans le texte. 8°. VIII, 208 p. Paris, E. Bernard et Cie.

Berling, K. Stadtmarken der Zinngiesser von Dresden, Leipzig und Chemnitz. (Neues Archiv für Sächs. Gesch., Bd. 16.)

Blanchard, Raphael. Les cadrans solaires. (L'ami des monuments, IX, 1895, S. 209.)

Bortolan, Domenico. Di un antico pavimento in mosaico scoperto recentemente nella Chiesa di S. Felice e Fortunato in Vicenza. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 25, S. 193.)

Brinckmann. Kunstgewerbliche Fälschungen. (Ackermann's Illustr. Wr. Gew.-Ztg., 1895, 21.)

Brüning, A. Die romanischen Vorbilder der amerikanischen Lichtkronen. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1895, 10.)

Carotti, G. Gli stalli del coro nella Certosa di Pavia. (Arte ital. decor. e ind., IV, 8.)

Champeaux, A. de. L'art décoratif dans le vieux Paris. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 401.)

Coupri, E. Les arts appliqués à l'industrie (mémoire dédié aux sculpteurs-modeleurs). Préface par Arthur Maillet. In-8⁰, VII, 51 p. Montdidier, impr. Carpentier. Paris, 51, rue Vivienne. s. a. fr. 2.—.

Davenport, Cyril. The decoration of book-edges. (Bibliographica, vol. II, part 8, S. 385.)

Demmin, Aug. Undurchscheinende Keramik (Töpfergefässe). (Allgem. Kunstchronik, 1895, 20.)

Diesbach, M. de. Stalles de l'église de Notre-Dame. (Fribourg artist., 1895, 3.)

Dillon, Viscount. An Elizabethan Armourer's Album. (The Archaeological Journal, ser. II, vol. II, No. 2, S. 113.)

Effmann, W. Die Turnustafel im Dome zu Chur. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 249.)

Ewald, Prof. Dr. Ernst. Farbige Decorationen vom 15.—19. Jahrh. 18. Lfg. gr. Fol. 8 farb. Taf. Berlin, E. Wasmuth. M. 20.—.

Fayolle, de. Le Chapelet de Mme de Montespan et le Reliquaire de saint Mommole à Saint-Benoît-sur-Loire; par le marquis de F., membre de la Société française d'archéologie. In-8⁰, 17 p. et planches. Caen, imprimerie et lib. Delesque. 1895. [Extrait du Compte rendu du cinquante-neuvième congrès archéologique de France, tenu en 1892 à Orléans.]

Flory, M. A. A Book about Fans: The History of Fans and Fan-painting. With a Chapter on Fan Collecting by Mary Cadwalader Jones. Cr. 8vo, 156 p. Macmillan. 10/6.

Forestie, Édouard. Un mobilier seigneurial du XVe siècle. — Le château de Montbeton en 1496. (Bulletin archéologique et historique de la Société archéol. de Tarn-et Garonne, XXIII, 1895, S. 17.)

Garraway Rice, R. Notes on Huntington Shaw, blacksmith, his reputed work, his tomb formerly at Hampton, Middlesex, and ironwork from the railing of the same. (The Archaeological Journal, ser. II, vol. II, No. 2, S. 158.)

Gerlach, Mart. Ornamente alter Schmiedeeisen. Photographische Aufnahmen, zusammengestellt u. hrsg. v. G. 50 Bl. Lichtdr. Mit e. Vorwort v. Biblioth.-Script. Dr. Jos. Dernjač. Fol. 1 Bl. Text. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe M. 25.—.

Guillon, Adolphe. Stalles de l'église collégiale de Montréal (Yonne) (XVIe siècle); par A. G., artiste peintre, membre de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Vézelay. In-8⁰, 15 p. avec grav. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cie. 1895.

Gurlitt, Cornelius. Zur Geschichte der Orgel. (Deutsche Bauzeitung, XXIX, 1895, No. 80, Sp. 494.)

Hampe, Th. Ueber einen Holzschuher'schen Grabteppich vom Jahre 1495. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1895, S. 99.)

Havard, H. Histoire de l'orfèvrerie française; par H. H., inspecteur général des beaux-arts. In-4⁰, 478 p. avec grav. dont 40 planches hors texte. Paris, imprimerie et librairie May et Motteroz. 1896. Fr. 40.—

Jacquot, Albert. Les Médard, luthiers lorrains. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 636.)

Jenny, Samuel. Inschriften und Verzierungen auf Glocken in Vorarlberg und Liechtenstein. II. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., Bd. XXI, 1895, Heft 4, S. 230.)

Koch, C. W. Die Teppichfabrication. gr. 8⁰. 48 S. mit 25 Abbild. Würzburg, K. Koch. M. 2.75.

Kondakow, N[ikodim]. Geschichte und Denkmäler des Byzantinischen Emails. Von Prof. an d. Univ. St. Petersburg N. K. (Vorrede: A[ron]. W. Swenigorodskoï.) [Bildertitel: Byzantinische Zellen-Emails. Sammlung A. W. Sweni-

gorodskoï.] 4°. XI, 412 S. mit 31 Taf. Frankfurt a. M. (1892).

Kunstdenkmäler, Kirchliche, aus Siebenbürgen. Hrsg. vom Ausschuss des Vereins für siebenbürg. Landeskunde. II. Serie. 1. Lfg. Folio. 8 Lichtdr.-Taf. Mit erläut. Text v. Prof. L. Reissenberger. gr. 4°. 11 S. Wien, C. Graeser. M. 5.—.

Kunsttischler, Der, David Roentgen aus Neuwied. (Kunstgewerbeblatt, N. F., VII, 1895, 2, S. 30.)

Lessing, Julius. Berliner Porzellan des XVIII. Jahrh. (= Vorbilder-Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Heft 18 u. 19.) 20 Taf. in Farben- u. Lichtdr. m. 4 S. Text. gr. Fol. Berlin, E. Wasmuth. M. 50.—.

— Rahmen. 5. Lfg. XVIII. Jahrh. (= Vorbilder-Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. 20. Heft.) Folio. 15 Lichtdr.-Taf. m. 4 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

Liisberg, H. u. C. **Bering.** Zur Geschichte der Uhren. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1895, 4.)

List, Camillo. Wiener Goldschmiede und ihre Beziehungen zum kaiserlichen Hofe. I. Die Kornblum. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XVII, 1896, Th. 1, S. 291.)

Maindron, Maurice. L'Armeria de Madrid (4e et dernier article). (Gazette des Beaux-Arts, 1895, Dec., S. 481.)

Mazerolle, F. Documents sur les relieurs des ordres royaux de Saint-Michel et du Saint-Esprit, publiés par M. F. M. In-8°, 51 p. Châteaudun, imprimerie de la Société typographique. Paris, librairie Leclerc et Cornuau. 1895. [Extrait du Bulletin du bibliophile, 1895.]

— Les Blaru, orfèvres et graveurs parisiens; par F. M., membre correspondant de la commission des antiquités de la Côte-d'Or à Paris. In-8°, 35 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie. 1895.

Melani, A. Imposte di bronzo in alcune chiese delle Puglie. (Arte ital. decor. e ind., IV, 8.)

— Manuale dell' ornatista. Raccolta di iniziali miniate e incise, d'inquadrature di pagina, di fregi e finalini, esistenti in opere antiche di biblioteche, musei e collezioni private. XXXIV tavole. Serie 1a. Milano. L. 4.—.

Meyer, Alfred. L'Art et l'Email de Limoges ancien et moderne. Traité pratique et scientifique; par A. M., artiste peintre de la Manufacture nationale de Sèvres. In-16, VII, 128 p. avec fig. et planches. Montdidier, imprim. Carpentier. Paris, l'auteur, 6, rue de Steinkerque. 1895. fr. 3.—.

Nielsen, Chr. V. Thürklopfer im Mittelalter. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1895, 4.)

Niffle, Ed. Le trésor et la sacristie de la collégiale d'Andenne, d'après les inventaires du XVe et du XVIIIe siècle. (Annales de la Société archéologique de Namur, XXI, 1895, livr. 1.)

Paukert, Frz. Altäre und anderes kirchliches Schreinwerk der Gotik in Tirol. gr. Fol. 32 lith. Taf. m. 4 S. Erläutergn. Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe M. 12.—.

Pérathon, Cyprien. Les Laboreys, inspecteurs des manufactures d'Aubusson et de Felletin. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 177.)

R. B. Eichene Thür im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 11.)

Riegl, Alois. Ein orientalischer Teppich vom J. 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche. gr. F°. 33 S. m. 16 Illustr. u. 2 farb. Taf. Berlin, G. Siemens. M. 8.—.

Robinson, Frederick S. A collection of plate belonging to Sir Samuel Montagu, Bart. (The Magazine of Art, Nov. 1895, S. 19.)

Rococokelch, Ein werthvoller, in Wieting. (Carinthia I, 1895. 6.)

Roman, J. Étui de Charte municipale en cuir ouvragé. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 149.)

Ruepprecht, C. Das Kunsthandwerk. (Kunstgewerbeblatt, VI, 12.)

S., E. A. Ein Vortragekreuz des historischen Museums zu Basel. (Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, XXVIII, 1895, No. 3, S. 472.)

Semper, H. Hölzerne Treppenpfosten im Städt. Museum in Brüssel. (Zeitschr. des Bayerischen Kunstgew.-Vereins München, 1895, 8, Beibl.)

Signori, E. Gli stalli nel coro di S. Sigismondo presso Cremona. (Arte ital. decor. e ind., IV, 8.)

S. L. Französische Urtheile über die National-Manufactur von Sèvres. (Sprech-Saal, XXVIII, 1895. S. 1392.)

Staub, Franz. Beiträge zur österreichischen Glockenkunde. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., Bd. XXI, 1895, Heft 4, S. 202.)

Strange, E. F. French Woodwork at South Kensington. (The Studio, VI. 31.)

Techtermann, M. de. Croix du XVme siècle. (Fribourg artist., 1895, 3.)

Tobie, L. Zur Geschichte der französ. Tapeten-Industrie. (Tap.-Ztg., 1895, 19.)

Vopelius, Dr. Eduard. Entwickelungsgeschichte der Glasindustrie Bayerns (nach seinem heutigen Umfang) bis 1806. (= Münchener volkswirtschaftliche Studien, Stück 11.) 8⁰. XII, 96 S. Stuttgart, J. G. Cotta. 1895.

Wagen, Historische und moderne, des österreichischen Allerhöchsten Hofes. 20 Heliogravuren nach photograph. Aufnahmen vom Hofphotographen Vict. Angerer. gr. Fol. 1 Bl. Text. Wien, V. Angerer. In Mappe M. 30. —.

Weile-Pisa, Prof. J. Prachtgeräthe in Gold und Silber. (Kunstgewerbeblatt für das Gold-Silber, II, 1895, Heft 2, S. 41.)

Wheeler, Candace. Decorative art. (The Architectural Record, vol. IV, No. 4, S. 411.)

Woods, Cecil C. The Goldsmiths of Cork. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, 1895, S. 218.)

Zais, Ernst und Paul **Richter.** Die Thonindustrie des Kannenbäckerlandes auf dem Westerwalde. (Schriften des Vereins für Socialpolitik, LXII: Untersuchungen über die Lage des Handwerks in Deutschland, Bd. I.)

Topographie.

Bakalowits, R. Eine Studienreise durch Holland und einen Theil Belgiens. (Supplement zum Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Oesterreich, Bd. XIV, Heft 1—2, S. 6 und Heft 3—4, S. 54.)

Beltrami, Luca. Relazione annuale dell' Uffizio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. (Archivio storico Lombardo, serie III, Vol. IV, anno XXII, S. 186.)

Böttcher, F. Aufruf [der Kommission zur Erforschung und zum Schutze der Denkmäler der Provinz Sachsen]. (Technische Mitteilungen für Malerei, XII, No. 11, S. 3.)

Büttner Pfänner zu Thal, Dr. Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler, nebst Wüstungen. Mit Illustr. in Lichtdr., Heliograv. und Phototyp. X. Heft. (S. 419—464 m. 4 Taf.) XI. Heft. (S. 465—552 mit 9 Taf.) Dessau, R. Kahle. à M. 2.50.

Buhot de Kersers, A. Histoire et Statistique monumentale du département du Cher. Texte et dessins par A. Buhot de Kersers, de la Société des antiquaires du Centre, du comité diocésain d'histoire et d'archéologie, etc. 31e fascicule: Canton de Vierzon, illustré d'une carte et de 15 planches gravées à l'eau-forte, frontispice du 7e volume, par Georges Garen. In-8⁰, p. 299 à 369. Bourges, imp. Tardy-Pigelet. 1895.

Correspondance d'Italie. (La Chronique des arts, 1895, No. 31, S. 313.)

G. Correspondance d'Italie. (La Chronique des arts, 1895, No. 32, S. 321.)

Gerspach. Correspondance d'Italie. (La Chronique des arts, 1895, No. 33, S. 331.)

Kunstwerke und Kulturdenkmäler in Niedersachsen. (Fortsetzung.) (Zeitschrift des Vereines deutscher Zeichenlehrer, XXII, 1895, S. 377, 393, 402, 417.)

Lehfeldt, P. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. v. Prof. Dr. P. L. Heft 21: Herzogth. Sachsen-Altenburg. Amtsger.-Bez. Altenburg. Lex.-8⁰. VIII, 307 S. m. 73 Abbildgn. u. 8 Lichtdr.-Bildern. Jena, G. Fischer. M. 7.50.

Lehmann, Dr. H. Verzeichniss der Glasgemälde des Kantons Aargau. Bezirk Zofingen. (Fortsetzung.) (Kleine Mittheilungen. Verkehrsorgan der mittelschweizerischen geogr.-kommerz. Gesellsch. in Aarau, Jahrg. II, Heft 2. Aarau 1895.)

Normand, C. Excellents guides-souvenirs. No. 1: De Dieppe au château de Mesnières; par Ch. N. 2e édition. In-18, 44 p. avec fig. Vannes, impr. Lafolye. Paris, 98, rue de Miromesnil. Fr. 1.75.

Portfolio du pays de Liège (provinces de Liège, Namur et Luxembourg). Vues photographiques de monuments anciens et modernes, châteaux et habitations, églises et scènes religieuses, sites pittoresques et promenades, scènes de mœurs et d'actualité, établissements industriels, tableaux historiques, œuvres d'art. Préface d'Albert Ransac. Liège, J. Piette, s. a. In-4⁰, obl. Livraison 5—7. à f. —.30.

Province, La, de Namur pittoresque, monumentale, artistique et historique. Paraissant quatre fois par mois. Liège, J. Godenne. In-4^0 illustré. Par an f. 24.—; la livraison f. —.60.

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Kanton Thurgau. S. 17—40, mit Taf. III. (Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, XXVIII, 1895, No. 3, Beilage.)

Statistik, Zur, der deutschen Kunst. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1895, No. 213.)

Wallé, P. Die gegenwärtige Lage der Denkmalpflege in Deutschland. Bericht. (Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1895, No. 10, S. 111.)

Aachen.

— Gedenkschrift zur Aachener Heiligthumsfahrt f. d. Jahr 1895 nebst e. Beschreibung der Reliquien v. Burtscheid u. Cornelimünster. Abb.: Die grossen u. kleinen Heiligthümer, d. Kunst- u. Reliquienschätze d. Aachener Münsters, sowie 1 Pl. d. Städte Aachen-Burtscheid. 8^0, 24 S. Aachen, J. Kessels (1895).

— **Lennartz,** Joseph. Festschrift zur Erinnerung an die Aachener Heiligtumsfahrt vom Jahre 1895 nebst Beschreibung d. Reliquienschätze von Aachen, Burtscheid u. Kornelimünster, v. J. L., Domschatzmeister. 8^0. 63 S. Dülmen i. W., A. Laumann (1895).

— — Kleiner Führer durch das Aachener Münster, v. J. L., Domschatzmeister. 8^0. 24 S. Aachen, Selbstv., Druck v. J. Kessels (1895).

— **Pick,** Archiv. Rich. Aus Aachens Vergangenheit. Beiträge zur Geschichte der alten Kaiserstadt. gr. 8^0. V, 632 S. m. 5 Abbildgn. Aachen, A. Creutzer. M. 15.—.

Abbeville.

— **M.** Restauration de l'église de Saint-Wulfram, à Abbeville. (Bulletin monumental, série 6e, t. X, 1895, No. 1, S. 76.)

Amsterdam.

— **Bes,** K. Voor bezoekers van het koninklijk paleis te Amsterdam. Amsterdam, J. H. & G. van Heteren. 8^0. 40 S. m. 1 Plan. F. —.30.

Anderlecht.

— **L. F.** Restauration de l'église d'Anderlecht. (La Féderation artistique, 1895, No. 4, 10 nov.)

Angers.

— **Denais,** Joseph. Les portraits de l'évêché et du musée diocésain d'Angers. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 218.)

— **Farcy,** L. de. La trésor de la cathédrale d'Angers. (Notes d'art, 1895, septembre-octobre.)

Arceau.

— **Deguin,** J. Chapelle et Hôpital de Notre-Dame-de-Bon-Secours. Etude historique par M. l'abbé J. D., curé-doyen de Selongey. In-8^0, 33 p. et planche. Dijon, imprim. de l'Union typographique. 1895.

Basel.

— Stadtbilder, Die Basler, bis auf Matthäus Merian den Aelteren MDCXV. Herausgegeben von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Atlas mit 14 Taf. Kl.-F^0. Basel, 1895.

Bayeux.

— Guide historique et descriptif de l'étranger dans Bayeux et ses environs, avec plan indiquant les principaux monuments. In-18 jésus, 38 p. Bayeux, imp. et lib. Auvray.

Berlin.

— **P.** Der Umbau des Königlichen Opernhauses in Berlin. (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 45, S. 472.)

Caen.

— **Decauville-Lachènée,** Abel. Le Lycée et l'Abbaye de Saint-Étienne de Caen; par A. D.-L., conservateur adjoint à la bibliothèque de Caen. In-8^0, 68 p. et 5 grav. Le Havre, impr. du Commerce. Caen, tous les libraires. 1895.

Carmignano.

— **Ricci,** Ant. Memorie storiche del castello e comune di Carmignano. Prato, Stefano Belli edit. (tip. succ. Vestri), 1895. 8^0. p. X, 405, con tavola.

Châlons-sur-Marne.

— **Lucot,** M. le chanoine, archiprêtre de Châlons-sur-Marne. Anciens tombeaux dans la cathédrale de Châlons-sur-Marne. (Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1895, S. 191.)

Chur.

— **Molinier,** E. Le Trésor de la cathédrale de Coire. F^0. 112 p. avec grav. et 27 pl. Paris, libr. centrale des Beaux-Arts.

Florenz.

— **Gerspach.** Correspondance d'Italie. (La Chronique des arts, 1895, No. 38, S. 373.)

— **Grifi,** E. Saunterings in Florence: a new artistic and practical hand-book for English and American tourists. Florence, R. Bemporad e figlio publishers (printed by Salvadore Landi), 1896. 16⁰ fig. p. 446, con tre tavole e due prospetti.

— Medicäergräber, Die, in Florenz. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 3, Sp. 46.)

— **Poggi,** G. Or San Michele: monografia. Firenze. 8⁰. 95 p., con una tavola. L. 3.—.

— Relazione sui danni arrecati ai monumenti insigni dal terremoto del 18 maggio 1895 (Deputazione secolare di s. Maria del Fiore). Firenze, stab. tip. di G. Carnesecchi e figli, 1895. 4⁰. p. 25. [Contiene due relazioni, una del prof. Luigi Del Moro e l'altra del prof. Giovanni Giovannozzi.]

— Tomba, La, di Lorenzo il Magnifico e di Giuliano de' Medici in S. Lorenzo. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 20, S. 158.)

Frankfurt a. M.

— **Reiffenstein,** Carl Thdr. Frankfurt am Main, die freie Stadt, in Bauwerken und Strassenbildern. Nach des Künstlers Aquarellen und Zeichnungen aus dem städt. histor. Museum und aus Privatbesitz. 2 Hefte. Imp.-4⁰. 2 farb. u. 10 Lichtdr.-Taf. m. 1 S. Text. Frankfurt a. M., C. Jügel's Verl. M. 12.—.

— **Wolff,** Stadtbauinsp. Reg.-Baumstr. Carl, und Stadtarchiv. Dr. Rud. **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M. Hrsg. v. d. Architekten- und Ingenieur-Verein u. dem Verein für Geschichte und Alterthumskunde. 1. Lfg. Lex.-8⁰. XII, 150 S. m. 142 Abbildgn. u. 21 Taf. Frankfurt a. M., K. Th. Völcker in Komm. M. 6.—.

Fritzlar.

— **Beissel,** St. Stadt und Stift Fritzlar. (Stimmen aus Maria-Laach, 1895, Heft 9.)

Innsbruck.

— **X.** Ein Notschrei aus Innsbruck. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 10, Sp. 163.)

Krems.

— **Boeheim,** Wendelin. Noch einmal Krems und seine Regulirung. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 1895, No. 10, S. 241.)

Lespignan.

— **Durand,** T. Lespignan. Etude historique et archéologique par l'abbé Th. D., curé de Saint Pierre, à Lodève. In-8⁰, 79 p. et planches. Béziers, imp. Sapte. 1895.

London.

— **Dovaston,** Freeman. St. Paul's Cathedral. 16 Views. With Descriptive Notes by the Rev. W. Sparrow-Simpson. Oblong fol. 16 p. C. Taylor. 9d.

Lüttich.

— **Béthune,** Léon. L'ancienne église Saint-Georges à Liège. Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1895. 12⁰, 30 p.

Luzern.

— **Balmer,** J. Die Franziskanerkirche in Luzern. (Katholischer Volksbote, Luzern 1895.)

Mailand.

— **Meyer,** Alfred Gotthold. Der Wettbewerb um die Bronzethüren des Mailänder Domes. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 7, Sp. 102.)

Mannheim.

— **Mathy,** Prof. L[udw.]. Studien zur Geschichte der bildenden Künste in Mannheim im 18. Jahrhundert. Mit Skizzen v. Archit. Th. Walch. Tl. 1. Mannheim, Druck v. J. Ph. Walther, 1894. 4⁰. [Vereinsgabe des Mannheimer Altertums-Vereins.]

Montecassino.

— **Rickenbach,** Henry von. Montecassino: the sanctuary of Tower of s. Benedict, translated revised and completed by dom Bede Cammo. Monte Cassino, Abbey press, 1895. 16⁰. p. 67, con tredici tavole.

Mont Saint Michel.

— **Beck,** Rich. Mont Saint Michel. Ein Reisebild. (Nord und Süd, XIX. Jahrg., Heft 224.)

Orbetello.

— **Ademollo,** Cav. Dott. Alfonso. Orbetello. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 19, S. 149.)

Padua.

— Guida della basilica di s. Antonio: ricordo del VII centenario. Padova, tip. dei fratelli Gallina, 1895. 16⁰. 29 p.

— Guida storico-artistica, illustrata della città di Padova, con speciale riguardo alla basilica di s. Antonio. Padova, tip. edit. F. Sacchetti, 1895. 16⁰ fig. p. XXIV, 165, con tavola.

Perugia.

— Guida di Perugia e pianta della città: descrizione dei suoi monumenti, istituti pubblici, ecc. Seconda edizione italiana-francese riveduta ed ampliata. Perugia, lit. Tilli edit. (tip. Umbra), 1895. 16⁰. p. 32, con tavola. L. 1.25.

Pressburg.

— **Ortvay,** Theodor. Geschichte der Stadt Pressburg. Hrsg. durch d. Pressburger Erste Sparcassa. Deutsche Ausg. Bd. 1—3. Pressburg, Commv. v. C. Stampfel, 1892—1895. 8⁰.

Rom.

— **Pini,** ing. Giov. La sistemazione di piazza Colonna in Roma: relazione letta al collegio degli architetti ed ingegneri in Firenze la sera del 27 febbraio 1895. Firenze, tip. di G. Carnesecchi e figli, 1895. 8⁰. p. 6. [Estr. dagli Atti del collegio degli architetti ed ingegneri in Firenze, 1895.]

Rostock.

— **Schlie,** Friedrich. Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock. II. (Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 267.)

Rouen.

— **La Bunodière,** H. de. Notice archéologique et historique sur l'église Saint-Ouen de Rouen; par H. de la B. In-8⁰, 70 p. et pl. Montreuil-sur-Mer, imp. Duquat. Paris, lib. E. Dumont. 1895.

Salzburg.

— **y.** Aus Salzburg. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 10, Sp. 165.)

Sondrio.

— **Saffratti,** C. Sondrio e dintorni: guida. Sondrio, stab. tip. Emilio Quadrio edit., 1895. 16⁰ fig. p. 92, con quattro tavole. L. 1.

Spremberg.

— **Dihm.** Wiederherstellungs-Entwurf für die Stadtkirche in Spremberg. (Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 52, S. 538.)

Stuttgart.

— [**Hartmann,** Jul. u. **Kolb.**] Geschichte der Stuttgarter Stiftskirche. Festschrift zur Feier ihres vierhundertj. Bestehens 1895. [Mit Vorrede von Karl v. Burk.] 8⁰. 58 S. Stuttgart. In Komm. bei J. F. Steinkopf, 1895.

Toulon.

— **Ginoux,** Ch. Notice historique sur les Églises des deux cantons de Toulon et description d'objets d'art qu'elles renferment. Commune de Toulon, ville. Église cathédrale de Sainte-Marie. Église de Saint-Louis. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 192.)

— — Par Ch. G., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Toulon. In-8⁰, 24 p. Paris, imprim. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1895.

Tours.

— **Bosseboeuf,** L. Tours et ses monuments. L'Archevêché, la Cathédrale et le Cloître Saint-Gatien; par l'abbé L. B., historiographe du diocèse. In-16⁰, 63 p. Tours, imp. Roger Du Bois; lib. Bousrez.

Treviglio.

— **Rainoni,** Sac. Fr. Treviglio, le sue chiese, il suo santuario: memorie storiche. Treviglio, stab. tip. Sociale, 1895. 8⁰. p. 352, con due tavole. L. 2.

Varallo.

— Guida illustrata della città e sacro monte di Varallo. Varallo. 16⁰ fig. 128 p. L. 1.—.

Venedig.

— **Karoly,** R. A Guide to the Paintings of Venice: Being an Historical and Critical Account of all the Pictures in Venice, with Quotations from the best Authorities and Short Lives of Venetian Masters. 12ᵐᵒ, 302 p. G. Bell and Sons. 5/.

— **Saccardo,** P. Sommario dei lavori eseguiti nella basilica di s. Marco in Venezia dal principio dell' anno 1892 fino a tutto l'agosto del 1895. Venezia, tip. Emiliana, 1895. 4⁰. 11 p.

— **Steinmann,** E. Die Akademie der schönen Künste in Venedig in ihrer neuen Gestalt. (Münchener Allgem. Zeitung, Beilage, 1895, No. 237.)

— **Urbani De Gheltof,** G. M. Guida storico-artistica della scuola di s. Giovanni evangelista in Venezia. Venezia, stab. tip. Nodari, 1895. 8⁰. p. 72, con tavola. L. 1.—. [1. La scuola. 2. La chiesa. 3. Lapidi scolpite sulle case della scuola. 4. Tessere e medaglie de la scuola. 5. Guida al visitatore. 6. Documenti.]

Verteuil.

— **Biais,** Émile. Les portraits du château de Verteuil. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 758.)

Villach.

— **Plazer,** M. Der Stiegerhof bei Villach. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., Bd. XXI, 1895, Heft 4, S. 227.)

Wisby.

— **Hildebrand,** Hans. Wisby och Dess Minnesmärken af H. H. Med 8 etsningar och 89 teckningar af Robert Haglund. Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1895. 8 Hefte à 2 Kr.

Zwolle.

— [**Loo,** C. J. van der.] Geïllustreerde gids voor Zwolle en omstreken. Met plattegrond der stad, een wandelkaart, 2 portretten en 28 afbeeldingen. Zwolle, La Rivière & Voorhoeve. 8°. 135 S. F. —.40.

Sammlungen.

Catalogues, Les, des Musées français. (La Chronique des Arts, 1895, No. 34, S. 338.)

Correspondance d'Italie. Accroissements des Musées. (La Chronique des Arts, 1895, No. 41, S. 398.)

F., M. J. Von den Kupferstichsammlungen in Italien. (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 408.)

Landesmuseen, Zwei. (Blätter für Kunstgewerbe, 1895, 6.)

Michel, Émile. Musées et catalogues. (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 337.)

Netti, Fr. Per l'arte italiana. Trani, V. Vecchi tip. edit., 1895. 8°. 192 p. L. 2,50. [4. Gallerie e musei.]

Aarau.

— Mitteilungen des aargauischen Gewerbemuseums. Red. u. hrsg. v. der Direktion des aargauischen Gewerbemuseums. 1. Jahrg. Oktr. 1895 bis Septr. 1896. 12 Nrn. gr. 4°. (No. 1 u. 2. 8 S.) Aarau, H. R. Sauerländer & Co. in Komm. M. 2.—.

Amsterdam.

— **Weissman,** A. W. Het gemeentemuseum te Amsterdam. Geschiedenis. Inrichting en versiering. Verlichting. Amsterdam, Scheltema en Holkema's Boekh. gr. 8°. 79 S. m. 4 pltn. en 2 plans. F. 1.25.

Antwerpen.

— **Génard,** P. Catalogue du Musée d'antiquités d'Anvers. Par P. G., membre fondateur, secrétaire de la commission directrice. 4° édition. 8°. 275 S. Anvers, Imprimerie Veuve De Backer, Rue Zirk, 35. 1894. F. 1,50.

Auch.

— Catalogue du musée de la ville d'Auch. 16°. 56 p. Auch, impr. Capin, 1895. 30 cts.

Avignon.

— **Michel,** J. B. Le livre d'or du musée Calvet d'Avignon. 100 planches in-4° raisin en phototypie. Publiées sous les auspices de l'Académie de Vaucluse par J. B. M. Fascicule n° 7. Avignon, Michel, photog.-édit. 1895.

Basel.

— (**Angst,** H.) Die Jahresberichte der historischen Museen von Basel und Bern für das Jahr 1894. (Züricher Post, 1895, No. 201 und 203.)

— **Burckhardt-Finsler,** Prof. Dr. Albert. Historisches Museum in Basel. Katalog No. 1: Arbeiten in Gold und Silber. Basel, 1895.

Berlin.

— **Amateurs,** Two. Italian pictures in the Berlin Museum. (The Saturday Review, No. 2092, 30. Nov. 1895, S. 732.)

— Aus den K. Museen zu Berlin. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 460.)

— Berichte, Amtliche, aus den Königl. Kunstsammlungen, 17. Jahrg. No. 1: I. Königl. Museen. 1. Juli — 30. Sept. 1895. (Erschien am 1. Januar 1896.) [Zum Jahrbuch, Bd. 17. gehörig.]

— **Br.,** Dr. Verzeichniss der Kunst-Sammlung im Hause Raussendorff. Zusammengestellt von Dr. Franz Weinitz. (Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 1895, No. 5, S. 53.)

— Gemälde-Galerie der Königl. Museen zu Berlin. Catalog der Photographischen Reproductionen von Gemälden, herausgegeben im unveränderlichen Kohleverfahren von Ad. Braun & Cie, Braun, Clément & Cie, Nachfolger, Photographische Kunstanstalt und Verlagshandlung. 8°. 23 S. Dornach i. E., Paris & New-York, 1895.

— Gemälde-Galerie, Die, der Königl. Museen zu Berlin. Text von Geh. Rath Dr. W. Bode, Director bei den Königl. Museen zu Berlin. Lief. I. 40 Taf. 28 S. Ad. Braun & Cie, Braun, Clément & Cie, Nachf. Photographische Kunstanstalt und Verlagshandlung. Dornach (Elsass), Paris und New-York. 1895.

Berlin.

— **Joseph,** Dr. D. Das Königliche Zeughaus in Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte des Baus und der Sammlung. (Der Bär, XXI, 1895, No. 43, S. 508.)

— Kupferstichkabinet, Das, der K. Museen. (Kunstchronik, N. F., No. 4. Sp. 56.)

— **S. L.** Austellung neuer Erwerbungen des Königl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin. (Sprech-Saal, XXVIII, 1895, S. 1287.)

— Sammlung, Die, der italienischen Bronzen im Berliner Museum. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 1, Sp. 11.)

Breslau.

— **Seger,** Kustos Dr. H. Verwaltungsbericht für das Jahr 1894. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Zeitschrift des Vereins für das Museum schlesischer Altertümer, Bd. VI, Heft 3, 1895, S. 157.)

Colmar.

— Catalogue des incunables de la bibliothèque de la ville de Colmar. In-4⁰, 56 p. Paris, impr. Dumoulin et Cᵉ; Cercle de la librairie, 117, boulevard Saint Germain. 1895.

Dresden.

— Kunstakademie, Die neue, in Dresden. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 11 u. 12.)

Edinburgh.

— Catalogue, Descriptive, of the Casts in the Statue Gallery, Royal Institution, Edinburgh. 5th ed. 9th issue. 3 d.

— Catalogue of the National Gallery of Scotland. Under the Management of the Board of Manufactures. By Authority. 34th ed. 13th issue. 6 d.

Florenz.

— **Brini,** ing. Vinc. Catalogo della biblioteca del collegio degli architetti e ingegneri di Firenze. Firenze, tip. G. Carnesecchi e figli, 1895. 8⁰. 173 p.

— **Gerspach.** Florence. Galerie des Offices. (La Chronique des Arts, 1895, No. 33, S. 331.)

Gand.

— **Bergmans,** Paul. Catalogue du musée instrumental de César Snoeck. (Messager des sciences historiques ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1895, S. 270.)

Graz.

— Eröffnung, Die, unseres Museums. (Culturhistorisches und Kunstgewerbe-Museum in Graz.) (Kunstbeiträge aus Steiermark, III, 2.)

Haag.

— Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures du musée royal de La Haye (Mauritshuis). La Haye, Martinus Nijhoff, 1895. Gr. in-12⁰, XXVIII, 576 p., phototypies hors texte. F. 17.—.

Kairo.

— **Strzygowski,** Josef. Die Gemäldesammlung des griechischen Patriarchats in Kairo. (Byzantinische Zeitschrift, Bd. IV, 1895, 3. u. 4. Heft, 1. Abth.)

Köln.

— Wallraf-Richartz-Museum, Das. Zur Erinnerung an Richartz' 100. Geburtstag. (Kölnische Volkszeitung, 16. Nov. 1895, No. 742, Morgen-Ausgabe.)

Kremsier.

— **Frimmel,** Dr. Th. v. Aus den Gemäldesammlungen in Olmütz und Kremsier. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 1, Sp. 4.)

Leipzig.

— Studien u. Entwürfe älterer Meister im städtischen Museum zu Leipzig. 35 Blätter in farb. Nachbildg. der Originale. Mit Text v. Jul. Vogel. Mit 2 Zierleisten v. Max Klinger und Otto Greiner. gr. F⁰. III, 8 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. In Mappe M. 130.—.

Lille.

— Dégâts, Les, du Musée de Lille. (La Chronique des Arts, 1895, No. 35, S. 346.)

— **Quarré-Reybourbon,** L. La Vie, l'Œuvre et les Collections du peintre Wicar, d'après les documents; par L. Q.-R., de la Société des sciences, lettres et arts de Lille, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Lille. In-8⁰, 48 p. et portrait. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1895.

London.

— Catalogue, Descriptive and Historical, of the Pictures in the National Gallery. With Biographical Notices of the Deceased Painters. British and Modern Schools. 69th ed. 6 d.

— Department of Science & Art of the Committee of Council on Education. National Art Library. South Kensington. Classed Catalogue of Printed Books. Ceramics. 8⁰. XI, 352 p. London, 1895.

— National Gallery Notes. (The Magazine of Art, Nov. 1895, S. 37.)

London.

— National Portrait Gallery. (The Magazine of Art, Jan. 1896, S. 115.)

Luxemburg.

— **Loës.** Catalogue de la Bibliothèque de l'Institut archéologique du Luxembourg. (Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg, t. XXX, 1895.)

Madrid.

— **Maindron,** Maurice. L'Armeria de Madrid (2e et 3e article). (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 279, 381.)

— Museo del Prado. Album conteniendo 120 reproducciones en fototipia. gr. 4⁰. 2 S. Text. Madrid. (Leipzig, Zieger.) In Mappe M. 75.—.

— Museum, Archäologisches, in Madrid. (Antiquitäten-Zeitschrift, VI, 1895, No. 15, S. 442.)

München.

— Kataloge des bayerischen Nationalmuseums in München. Bd. III: Katalog der Abbildungen und Handzeichnungen zur allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte. Von II. Conserv. Jos. Aloys Mayer. München, M. Rieger. gr. 8⁰. VII, 86 S. M. —.60. — Bd. IV: Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter. II. Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei. Von I. Conserv. Dr. Hugo Graf unter Mitwirkg. der Conservatoren Dr. Geo. Hager u. Jos. Al. Mayer. Mit 349 Abbildgn. in Lichtdr. auf 29 Taf. 4⁰. VII, 98 S. Ebda. M. 8.—.

Nancy.

— **Wiener,** Lucien. Catalogue des objets d'art et d'antiquité du Musée historique lorrain, au palais ducal de Nancy. 7e édition. In 8⁰, XX, 320 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond; 53, rue des Dominicains.

Neapel.

— Catalogo della collezione d'arte moderna ed antica appartenente al signor Monaco di Napoli: quadri, bronzi, terre-cotte, porcellane, maioliche, avori, stoffe. Napoli, stab. tip. De Angelis-Bellisario, 1895. 8⁰. 71 p.

Nivelles.

— **De Prelle de la Nieppe,** E. Catalogue des pièces principales du musée de la Société archéologique de Nivelles. Nivelles, Ch. Guignardé. 8⁰. 47 p. fr. 1.—.

Norwich-Castle.

— **Southwell,** Thomas. The Official Guide to the Norwich Castle Museum. Abridged ed. Illust. Cr. 8⁰, 192 p. Jarrold. 6 d.

Nürnberg.

— Nationalmuseum, Das germanische, zu Nürnberg. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung, 1895, 103.)

— **Stegmann,** Dr. Hans. Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg. (Der Sammler, XVII, No. 13, S. 201.)

— **St-y.** Photographien von Bildern der Gemäldegalerie des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 6, Sp. 89.)

Olmütz.

— **Frimmel,** Dr. Th. v. Aus den Gemäldesammlungen in Olmütz und Kremsier. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 1, Sp. 4.)

Paris.

— Catalogue des moulages en vente au palais du Louvre (pavillon Daru). In-8⁰, 56 p. Paris, Imp. nationale. 1896. [Musée national du Louvre.]

— Collection Grandidier, La, au Louvre. (L'art pour tous, 1895, Juillet.)

— Musée Galliera et Musée du Pavillon de la Ville de Paris. (La Chronique des arts, 1895, No. 40, S. 386.)

— **Perrault-Dabot,** A. Catalogue de la bibliothèque de la commission des monuments historiques. Paris, Imprimerie nationale. 335 p. 8⁰.

Petersburg.

— Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux. 2e vol. Écoles Néerlandaises et École Allemande. 3e édition, revue, complétée et entièrement remaniée par A. Somof. 8⁰. 472 p. avec 40 pl. St.-Petersbourg, 1895. M. 12.—.

— Neuerwerbungen der Ermitage. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 1, Sp. 1.)

Poitiers.

— **Lièvre,** A. F. Catalogue de la bibliothèque de la ville de Poitiers. I: Inventaire des incunables. Bibliologie, polygraphes, théologie. In-8⁰, 458 p. Poitiers, imp. Masson. 1895.

Prag.

— Museum, Kunstgewerbliches, der Handels- und Gewerbekammer in Prag. Bericht des Curatoriums für das Verwaltungsjahr 1894. 8⁰. 38 u. 34 S. Prag, Verlag des Kunstgewerblichen Museums. Druck von J. Otto. [Deutsch und böhmisch.]

Prag.

— Museum, Kunstgewerbliches, der Handels- und Gewerbekammer in Prag. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 499.)

Reichenberg.

— Neubau, Zum, des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 535.)

Stockholm.

— **Göthe,** G. Nationalmusei Konstskatter utförda i ljustryck af Generalstabens litogr. anstalt. Text af G. G. 2 : a hft. Folio, 5 pl. och 5 textblad. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 5 Kr.

Strassburg i. E.

— **Barack,** K. A. Katalog der Kaiserl. Universitäts- u. Landesbibliothek in Strassburg. Elsass-lothring. Handschriften u. Handzeichnungen, bearb. v. Dir. Prof. Dr. K. A. B. gr. 8⁰. VII, 227 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 5.—.

Toulouse.

— **Ridder,** A. de. Tables de concordance des numéros du Musée central et du Catalogue des bronzes du Polytechneion; par A. de R. In-8⁰, 7 p. Toulouse, imprim. Chauvin et fils. 1895.

Venedig.

— **Conti,** Ang. Catalogue of the royal gallery in Venice. Venice, printed by L. Merlo, 1895. 16⁰. 206 p. L. 1.25.

— **Steinmann,** E. Die Akademie der schönen Künste in Venedig in ihrer neuen Gestalt. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1895, No. 237—238.)

— **Wolf,** A. Venedig. Neuorganisirung der Galerie der Akademie. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 3, Sp. 44.)

Versailles.

— **Dutilleux,** A. Quelques notes concernant le Musée spécial de l'école française à Versailles. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XIX, 1895, S. 230.)

Wien.

— **Exner.** Wiener Musealfragen. (Bayer. Gew.-Ztg., 1895, 15.)

— **Fiala,** Ed. Collection Ernst Prinz zu Windisch-Grätz. Beschrieben u. bearb. v. F. Bd. I: Münzen und Medaillen des österr. Kaiserhauses. Abth. 1. gr. 8⁰. V, 192 S. mit 4 Taf. Prag (H. Dominicus). M. 6.—.

Wien.

— **Frimmel,** Th. v. Die Neuaufstellung der Kaiserl. Galerie in Wien. (Grazer Tagespost, 1895, 278—279.)

— — Verzeichniss der Gemälde im Besitze der Frau Baronin Auguste Stummer von Tavarnok (Galerie Winter). Zusammengestellt von Dr. T. v. F. 8⁰. IX, 84 S. Wien, Verlag der Sammlung. Druck von Carl Gerold's Sohn. 1895.

— Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Hrsg. von Galerie-Insp. Jos. Schönbrunner und Dr. Jos. Meder. 1. Bd. 2—4. Lfg. Imp.-4⁰ à 10 Taf. in Licht- und Buchdr. Wien, Gerlach & Schenk. à M. 3.—.

— **Vincenti,** K. v. Von der kaiserlichen Gemäldegalerie. (Allgem. Zeitung, 1885, Beilage No. 262.)

Znaim.

— **Freytag,** C. Die keramische Sammlung der k. k. Fachschule in Znaim. (Jahresbericht der k. k. Fachschule für Keramik in Znaim pro 1895. — Centralblatt für Glasind. u. Keramik, 346.)

Zürich.

— **Angst,** H. Das schweizerische Landesmuseum in Zürich. (Der Grütlianer. Illustrierter Kalender für d. J. 1896.)

— — Dritter Jahresbericht des schweizerischen Landesmuseums in Zürich, 1894. Zürich, Orell Füssli, 1895.

— Katalog der Sehenswürdigkeiten der Stadtbibliothek. Zürich, Druckerei Berichthaus, 1895.

Zug.

— **Hottinger,** Joh. Katalog der Historisch-Antiquarischen Sammlung im alten Stadthause zu Zug. Zug, Buchdruckerei von G. Hess, 1895.

Ausstellungen. Versammlungen.

Gmelin, L. Ausstellungen des Jahres 1895. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1895, 9.)

Angers.

— **Farcy,** L. de. Exposition du trésor de la cathédrale d'Angers. (Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 447.)

— — Exposition du trésor de la cathédrale d'Angers, ouverte le 3 juillet 1895. In-8⁰. 8 p. Angers, Germain et Grassin. 1895.

— — Notes sur l'Exposition rétrospective d'Angers; par M. L. de F. In-4⁰,

49 p. Angers, imprimerie et libr. Lachèse et Ce. 1895.

Berlin.

— **L.** Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 9, Sp. 144.)

Bonn.

— **Heereman,** Cl. Frhr. von. Generalversammlung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst." (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. VIII, Heft 7, Sp. 230.)

Bordeaux.

— Catalogue officiel des arts anciens et modernes. Treizième exposition de Bordeaux (1895). In-8°, 194 p. et grav. Bordeaux, impr. Gounouilhou. 1895. fr. 1.—.

Brünn.

— **Leisching,** Julius. Die Schmuckausstellung des Mähr. Gewerbemuseums in Brünn. (Kunstgewerbeblatt für das Gold-Silber, II, 1895, Heft 2, S. 48.)

Budapest.

— Ungarn, Das tausendjährige, und die Millenniums-Ausstellung. Sammlung von Photographien hervorragendster Gegenden, Städtebilder u. Kunstschätze Ungarns, sowie der Sehenswürdigkeiten der Ausstellung. Zum Teil Orig.-Aufnahmen v. Photogr. Berthold Vágó. Unter d. Protektorate d. k. ung. Handelsministeriums, auf Veranlassg. u. m. Beteiligung der k. ung. Staatsbahnen u. der Ausstellungs-Direktion hrsg. v. Jul. Laurencic. Red. v. Leop. Palóczy, Stanisl. Timár, Ernst Piványi, Heinr. Fouquau, Jul. Steiner. (In ungar., deutscher, franz. u. engl. Sprache.) (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. qu. F°. 16 S. Budapest, W. Kunosy & Sohn. M. —.70.

Châteauroux.

— Rapport sur le dix-neuvième congrès des sociétés des beaux-arts des départements, présenté par M. J. Pierre, membre et délégué de la commission du musée de Châteauroux. In-8°, 12 p. Châteauroux, imprimerie et libr. Majesté et Bouchardeau. 1895. [Extrait du Bulletin du musée de Châteauroux.]

Frankfurt a. M.

— Verein für Geschichte und Altertumskunde. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XIV, 1895, No. 11, Sp. 223.)

Hamburg.

— Ausstellung, Zur, der Sammlung Hamburgischer Altertümer. (Der Sammler, XVII, No. 16, S. 247.)

— **W.** Zur Ausstellung der Sammlung Hamburgischer Altertümer. (Der Sammler, Berlin, XVI, No. 17, S. 262.)

London.

— **Ffoulkes,** Jocelyn Constanza. L'esposizione dell' arte veneta a Londra. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, 1895, S. 247.)

— — — Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1895. 4° fig. 40 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte.]

— Venetian Art. Thirty-six Reproductions of Pictures Exhibited at the New Gallery, 1894/95. With a short Prefatory Notice. 4°. 70 S. Text. London, Blades, East & Blades, Publishers, 23, Abchurch Lane, E. C. 1895.

Mailand.

— Ausstellung, Eucharistische, zu Mailand. (Antiquitäten-Zeitschrift, VI, 1895, No. 15, S. 445.)

— Esposizione Eucaristica a Milano. (Arte italiana decorativa e industriale, IV, 10, S. 84.)

— **Melani,** Alfredo. L'Esposizione Eucaristica di Milano. (Arte e Storia, XIV, 1895, No. 20, S. 153.)

Meissen.

— Ausstellung, Keramische, in Meissen. (Centralblatt für Glasind. u. Keramik, 351.)

— Ausstellung, Keramische, in Meissen. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums, 1895, 10.)

— Ausstellung, Keramische, in Meissen. (Sprech-Saal, XXVIII, 1895, S. 1070.)

Paris.

— Exposition internationale, industrielle, scientifique, littéraire artistique, rétrospective et moderne du livre et des industries du papier à Paris, palais de l'Industrie (juillet à novembre 1894). Rapport de la section 1 (Reliure et Brochage); par M. G. Jeener. In-8°, 62 p. Saint-Denis, impr. Bouillant. Paris, librairie Jeener. 1895.

Prüm.

— Prüm. Gesellschaft für Altertumskunde. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XIV, 1895, No. 11, Sp. 224.)

Reims.

— **Marsaux,** L. Les ornements religieux, la broderie et l'orfèvrerie à l'Exposi-

tion de Reims. (Bulletin monumental, 6e série, t. X, 1895, S. 158.)

— **Marsy.** L'Exposition rétrospective de Reims. (Bulletin monumental, 6e série, t. X, 1895, S. 158.)

Stein am Rhein.

— Ausstellung, Mittelalterliche, im Kloster S. Georgen zu Stein a. Rh. Aug. u. Septbr. 1895. Zur Feier des ersten Auftretens des Klosters in der Geschichte 995 u. der Durchführung der Klosterrestauration 1895. Verzeichnis der Räume u. der ausgestellten Gegenstände. gr. 8°. 32 S. m. 17 Lichtdr.-Taf. Basel, (Koehler). M. 2.—.

— **R. F.** Mittelalterliche Ausstellung im Kloster St. Georgen zu Stein am Rhein. (Antiquitäten-Zeitschrift, Jahrg. VI, No. 14, Sp. 416.)

Strassburg i. E.

— **Braun,** Edmund. Ausstellung für Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen in Strassburg. (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. VIII, Heft 7, Sp. 221.)

— Exposition rétrospective Alsacienne et Lorraine à l'Orangerie. Strasbourg, Imprimerie Muller. Herrmann & Cie. 1895. 8°. 147 S.

— Industrie- und Gewerbe-Ausstellung, Die, in Strassburg i. E. (Wieck's Gewerbe-Zeitung, 1895, 31.)

— **Schricker,** A. Glas und Keramik auf der Industrie- und Gewerbe-Ausstellung Elsass-Lothringens, Badens und der Pfalz in Strassburg 1895. (Sprechsaal, 1895, 46.)

— **Schwedeler-Meyer,** Dr. E. Skulptur und Malerei auf der Ausstellung von Kunst und Altertum in Strassburg (Elsass). (Fortsetzung.) (Der Sammler, XVII, No. 13, S. 193.)

— **Térey,** G. v. Die Ausstellung von Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen zu Strassburg. 1. Juli bis 15. September 1895. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 465.)

Wien.

— **Falke,** J. v. Graphische Ausstellung. (Wiener Zeitung, 1895, No. 251.)

Versteigerungen.

Cote artistique. Revue internationale des ventes d'œuvres d'art signées, paraissant tous les samedis. Ire année. No. 1. 31 août 1895. In-8° à 2 col., 16 p. Paris, impr. Dreule et Ce; 39, rue de Châteaudun. Abonnement: un an, fr. 30.—; six mois, fr. 15.—; trois mois, fr. 7.50. Un numéro 50 cents.

Ccritius. Ueber Eingangszoll auf Antiquitäten. (Antiquitäten-Zeitschrift, VI. Jahrg., 1895, No. 15, S. 433.)

Roberts, W. Rare Books and their Prices. With Chapters on Pictures, Pottery, Porcelain and Postage Stamps. Cr. 8vo, XXIX, 156 p. G. Redway. 5/.

Amsterdam.

— Catalogue des tableaux anciens et des antiquités de feu M. J. J. Korthals, provenant en grande partie de sa Maison de campagne „t' Klooster" près de Haarlem. Vente . . . 19 et 20 Novembre 1895 . . . sous la direction de Frederik Muller & Cie à Amsterdam. 4°. 713 Nrn.

Berlin.

— Auctions-Katalog der hinterlassenen Gemäldesammlung des † Herrn Dr. Hermann Krauspe-Berlin. Bilder älterer und neuerer Meister . . . Versteigerung zu Berlin, NW., Pariser Platz 6, den 28. u. 29. October 1895 durch F. A. Weissweiler, Kunstauctionator aus Köln a. Rh. 4°. 245 Nrn.

— **Bredius,** A. Versteigerung der Sammlung Krauspe (28. u. 29. Oct. 1895) in Berlin. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S, 483.)

— **Friedländer.** Versteigerung von Oelgemälden alter Meister, worunter die Sammlung d. Herrn Georg Carl Valentin Schöffer zu Amsterdam (5. Nov. 1895) durch Lepke in Berlin (1017. Versteigerung). (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 486.)

— Kunst-Auktion, 1015. Berliner, von Rudolph Lepke. (Der Sammler, XVII, No. 16, S. 251.)

Frankfurt a. M.

— Bangel's, Rudolf, CCCXCV. Katalog. Verzeichniss der Möbel, Antiquitäten, Kunstgegenstände und Gemälde älterer Meister, welche im Auftrag des Herrn Baron C. Gauldrée-Boilleau den 22. October 1895 in Frankfurt a. M. versteigert werden 8°. 323 Nrn.

— Sammlung Eugen Felix. Kunstmedaillen, hauptsächlich aus d. Periode der deutschen Renaissance. Mit 6 Taf. Abbildgn. Versteigerung den 23. Sept. 1895 unter Leitung des Experten Adolph Hess Nachfolger in Frankfurt a. M. 4°. Frankfurt a. M., Adolph Hess Nachf., Westendstr. 7. 1895. 301 Nrn.

— Verzeichniss der Gemälde älterer Meister sowie Antiquitäten und Kunstgegenstände aus Mainzer Privatbesitz,

welche den 15. October 1895 durch Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. versteigert werden. (Rudolf Bangel's CCCXCIII. und IV. Katalog.) 8⁰. 843 Nrn.

Haag.

· Livres anciens et modernes manuscrits et autographes, estampes et dessins, médailles et monnaies... Dont la vente aura lieu à La Haye du 13 au 21 décembre 1895 à la librairie W. P. van Stockum & fils. La Haye, 1895. 8⁰. 3566 Nrn.

Köln.

— **Bredius,** A. Versteigerung der Sammlung Lanfranconi (October 1895) durch J. M. Heberle in Köln. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 479.)

— Katalog der Gemälde-Galerie des zu Pressburg verstorbenen Herrn Grazioso Enea Lanfranconi. Versteigerung zu Köln a. Rh. den 21.—23. October 1895 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, 1895. 4⁰. 221 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Sammlungen der Herren Matthias Nelles † zu Köln a. Rh. und Paul Henckels zu Solingen nebst kleineren Nachlässen. Gemälde des XIV.—XVII. Jahrhunderts. . . . Versteigerung zu Köln den 16. bis 18. Dec. 1895 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1895. 4⁰. 421 Nrn.

— Katalog einer hervorragenden Kunst-Sammlung aus bekanntem Privatbesitz zum Theile von Schloss Hünegg am Thunersee stammend, sowie der nachgelassenen Kunstsammlungen der Herren Mathias Nelles und Jacob Neuen zu Köln. . . . Porzellane, Emaillen, .. Silber, .. Glas u. Elfenbein, Eisen, Miniaturen, textile Arbeiten, Möbel u. Waffen. Versteigerung zu Köln den 9. bis 14. Dec. 1895 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1895. 4⁰. 1401 Nrn.

— Kunstauktion, Kölner. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 8, Sp. 123.)

— Versteigerung der Sammlung Lanfranconi. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 1, Sp. 14.)

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LVII. — Catalog der Portrait-Sammlung des Herrn Generallieutenant von Blumröder . . . Nachtrag. Kupferstiche und Radirungen älterer und neuerer Meister, dabei ein Werk des Daniel Chodowiecki. Versteigerung zu Leipzig den 20. Januar 1896. 8⁰. 2578 Nrn.

Mailand.

— **B.** Versteigerung der Galerie Scarpa (14. u. 15. Nov. 1895) durch Giulio Sambon in Mailand. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 486.)

— Catalogo della Pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza. Vendita a Milano, 14 nov. 1895. Milano, tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1895. 8⁰. 80 Nrn. (Anno XVIII, 1895, N. 4. Impresa di Vendite in Italia di Giulio Sambon, Sede in Milano, corso Vitt. Emanuele, 37.)

München.

— Kunstauction, XXXV. Münchener, von Hugo Helbing. Katalog der Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Radierungen etc. aus dem Nachlasse des Herrn G. Hamminger in Regensburg. Versteigerung den 21. bis 25. Oktober 1895. München, Druck von Knorr & Hirth, 1895. 8⁰. 2377 Nrn.

— Kunstauction, XXXVI. Münchener, von Hugo Helbing. Katalog der Sammlung von Handzeichnungen und Aquarellen alter u. moderner Meister aller Schulen aus dem Besitze des Herrn Boguslaw Jolles, Dresden-Wien. Versteigerung den 28.—31. Oktober 1895. München, Druck von Knorr & Hirth, 1895. 8⁰. 1567 Nrn.

— Kunstauction, XXXVI. Münchener, von Hugo Helbing. Nachtrag. Oelgemälde alter und moderner Meister aus dem Besitze des Herrn Boguslaw Jolles, Dresden-Wien. Versteigerung den 31. Okt. 1895. 8⁰.

Paris.

— Catalogue de dessins anciens et modernes, estampes, environ 3000 dessins en lots non catalogués, formant la collection de M. C***. 2 brochures. In-8⁰. Première partie (vente des 21, 22, 23 novembre 1895), 39 p.; deuxième partie (vente des 28, 29, 30 novembre 1895), 38 p. Paris, imp. Dumoulin et Cᵉ; Bouillon. 747 Nrn.

— Catalogue des objets d'art et d'ameublement, tableaux anciens, dessins & aquarelles, miniatures et éventails du XVIIIᵉ siècle, anciennes porcelaines tendres de Sèvres . . . Vente . . . Hôtel Drouot . . . 5—7 déc. 1895. 8⁰. 371 Nrn.

Nekrologe.

Ademollo, Cav. Dott. Alfonso. (G. C.: Arte e Storia, XIV, 1895, No. 24, S. 192.)

Bertolotti, A. (Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1895, S. 71.)

Fiedler, Conrad. (W. Bode: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 331.)

Leroux, Léonce. (Edmond Bonnaffé: La Chronique des Arts, 1895, No. 41, S. 402.)

Palustre, Léon. (Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1895, S. 72.)

Reichensperger, August. (Jules Helbig: Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 374.)

Rossi, Giovanni Battista de. (Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1895, S. 68.)

Besprechungen.

Archivio storico dell'arte. Anno VII. Roma, 1894. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 453.)

Armailhacq. L'église nationale de St.-Louis des Français à Rome. Rome, 1894. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 426.)

Atlas van Stolk. Deel 1. Amsterdam, 1895. (R.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 5, Sp. 72.)

Aufleger, O. Die Klosterkirche in Ottobeuren. München, 1894. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 259.)

— Plafonds und Wanddecorationen vom 15.—18. Jahrhundert. Abth. I. München, s. a. (1895.) (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 530.)

B. de M., X. Deux orfèvres des Abruzzes, au XVIᵉ siècle. (Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 426.)

Baudrier, J. Bibliographie Lyonnaise. Série I. Lyon, 1895. (Georges Vicaire: Bulletin du bibliophile, 1895, S. 449.)

Beissel, Stephan. Der heilige Bernward von Hildesheim. Hildesheim, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 260.)

Bellotti, Giulio. Villa dei Collazzi a Giogoli. Fiorenze, 1893. (P. G.: Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, VIII, 1895, No. 12.)

Beltrami, Luca. Guida storica del Castello di Milano. Milano, 1894. (A. Medin: Archivio storico Lombardo, serie III, vol. IV, anno XXII, S. 265.)

— Il Castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza. Milano, 1894. (A. Medin: Archivio storico Lombardo, serie III, vol. IV, anno XXII, S. 265.)

Berenson, Bernhard. Lorenzo Lotto. New-York, 1895. (G. Gr.: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 395. — H. W.: Literar. Centralblatt, 1895, No. 40, Sp. 1452.)

Berger, E. Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik. München, 1893. (S. R.: Revue archéologique, 1895, S. 272.)

Biadego, Giuseppe. Una famiglia di artisti. J. Giolfino. Venezia, 1894. (G. C.: Arte e Storia, XIV, 1895, No. 20, S. 159.)

Bötticher, Adolf. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. Heft 3: Das Oberland. Heft 4: Das Ermland. Königsberg, 1893—94. (Jos. Kolberg: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 10, Sp. 305.)

Bouchot, Henri. La Lithographie. Paris, s. a. (Henri de Curzon: Revue critique, 1895, No. 40, S. 213. — L. D.: Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 435. — Messager des sciences, 1895, S. 273.)

Bouillet, A. Le Jugement dernier dans l'art aux douze premiers siècles. Paris, 1894. (J.-Adrien Blanchet: Revue archéologique, 1895, S. 267. — C. Enlart: Le moyen âge, 1895, No. 10, S. 222. — F. X. Kraus: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 9, Sp. 257.)

Bucher, Bruno. Katechismus der Kunstgeschichte. 4. Aufl. Leipzig. (Christliches Kunstblatt, 1895, No. 12, S. 191.)

Cartwright, Julia. Raphael. London, 1895. (B. B.: La Chronique des arts, 1895, No. 40, S. 391. — The Art Amateur, Oct. 1895, S. 107; Nov. 1895, S. 133.)

Catalogue du Musée de la Commission des antiquités du département de la Côte d'or. Dijon, 1894. (Paul Leprieur: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 393.)

Chomton. Saint Bernard et le Château de Fontaines-lez-Dijon. Dijon, 1895. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 505.)

Claretta, Gaudenzio. Il pittore Federico Zuccaro. Torino, 1895. (F. C.: Arte e Storia, XIV, 1895, No. 22, S. 174.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 2. Düsseldorf, 1892/93. (Prof. Dr. Paul Lehfeldt: Westdeutsche Zeitschrift, XIV, 1895, Heft 3, S. 305.)

Copinger, W. A. Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum. Part 1. (Bibliographica, vol. II. part 8, S. 489.)

Courajod, L. et P. F. **Marcou.** Musée de sculpture comparée. Catalogue raisonné. Paris, 1892. (Richard Graul: Kunstchronik, N. F., VII, No. 3, Sp. 42.)

Dargenty, G. Antoine Watteau. Paris, 1891. (F. X. Kraus: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 9, Sp. 257.)

Detzel, Heinrich. Christliche Ikonographie. Bd. I. Freiburg, 1894. (Künstle: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 12, Sp. 370. — La civiltà cattolica, 1895, S. 577.)

Dobbert, E. Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis. Sep.-Abdr. aus dem Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlgn. 1894. (G.: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 290.)

Domanig, Karl. Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. Wien, 1895. (F. Mazerolle: Bulletin de numismatique, vol. III, 1895, S. 102.)

Drexler, Karl. Das Stift Klosterneuburg. Wien, 1894. (F. X. Kraus: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 9, Sp. 257. — Dr. Heinrich Swoboda: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 18, Sp. 571.)

Durrieu, Paul et J. J. **Marquet de Vasselot.** Les manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide. Paris, 1894. (L. A.: Revue internationale des archives etc., T. I., No. 1 bis, Bibliothèques, S. 79.)

Engelhard, R. Hans Raphon. Leipzig, 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 261.)

Engels, Michel. Die Darstellung der Gestalten Gottes. Luxemburg, 1894. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 261.)

Enlart, C. Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Paris, 1894. (E. Bertaux: Gazette des Beaux-Arts, 1895, Dec., S. 497. — F. X. Kraus: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 9, Sp. 257.)

Falke, Jakob von. Aus alter und neuer Zeit. Berlin, 1895. (R—r.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 494.)

Farcy, L. de. Notes sur l'exposition rétrospective d'Angers. Angers, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 263.)

Frantz, Erich. Geschichte der christlichen Malerei. Thl. 1—2. Freiburg i. B., 1887—94. (Johannes Ficker: Theologische Literaturzeitung, 1895, No. 26, Sp. 672.)

Frauberger, Tina. Handbuch der Spitzenkunde. Leipzig, 1894. (H.: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 294.)

Fray-Fournier, A. Les Ex-libris limousins. Limoges, 1895. (G. V.: Bulletin du bibliophile, 1895, S. 452.)

Gallerie, Le, nazionali italiane. Anno I. Roma, 1894. (E. L.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, 1895, Heft 2, S. 46.)

Gemälde-Galerie, Die, der Kgl. Museen zu Berlin im unveränderlichen Kohlenverfahren, hrsg. von Braun, Clement & Co. Dornach, 1895. (371 Blatt mit erläuterndem Text von W. Bode.) (Dr. C. Ruland: Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 8, Sp. 120.)

Gimbel, K. Tafeln zur Entwicklungsgeschichte der Schutz- und Trutzwaffen. (A. R.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 6, Sp. 88.)

Givelet, Ch., H. **Jadart** et L. **Demaison.** Catalogue du Musée lapidaire Rémois. Reims, 1895. (Jos. Berthelé: Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 427.)

Göbel, Franz. Die Münsterkirche zu Essen und ihre Kunstschätze. Essen, 1895. (Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 289.)

Göringer, Adalbert. Der goldene Schnitt. München, 1893. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 262.)

Goldschmidt, Adolph. Der Albani-Psalter. Berlin, 1895. (Campbell Dodgson: The Academy. 1895, No. 1234, S. 570.)

Graves, Algernon. A Dictionary of Artists who have exhibited Works in the Principal London Exhibitions from 1760 to 1893. (Cosmo Monkhouse: The Academy, 1895, No. 1230, S. 465.)

Grimm, Herman. Das Leben Raphael's. 3. Aufl. Neue Bearbeitung. Berlin, 1896. (Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, No. 49, Sp. 1548.)

Grisar, H. Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. Sep.-Abdr. aus: „Röm. Quartalschrift.“ (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 288.)

— Di un preteso tesoro cristiano dei primi secoli. Roma, 1895. (J. Guidi: Bullettino della commissione archeol. communale di Roma, XXIII, fasc. 3, S. 249.)

— Kreuz und Kreuzigung auf der Thüre von S. Sabina in Rom. Rom, 1894. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 387.)

Gsaller, Rup. Der Kirchenbau auf Grund des Kirchenbaues in der Schöpfung. 2. Aufl. Wien, 1895. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 257.)

Guibert, Louis. Ce qu'on sait de l'enlumineur Evrard d'Espingles. Limoges, 1895. (Revue internationale des archives, etc., T. I. No. 1 bis, Bibliothèques, S. 80.)

Hager, Georg. Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn. München, 1894. (Cornelius Gurlitt: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 385.)

Hausegger, Friedr. v. Das Jenseits des Künstlers. Wien, 1893. (Fr. Carstanjen: Vierteljahrsschrift f. wissenschaftl. Philosophie, XIX, Heft 4, S. 427.)

Havard, Henry. La France artistique et monumentale. T. III et IV. (F. de Mély: Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 415.)

Heiden, Max. Muster-Atlas für Industrie und Kunstgewerbe. Leipzig, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 295.)

Heitz, Paul. Die Basler Büchermarken. (Heinrich Alfred Schmid: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 448.)

Helfert, J. Alex. Frhr. v. Eine Geschichte von Thoren. Wien und Leipzig, 1894. (H--e.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 494. — Hirn: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 17, Sp. 531. — S.: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 289.)

Helms, Jakob. Danske Tufsten-Kirker. Kjobenhavn, 1894. (Schnütgen: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 287.)

Hildebrand, Hans. Wisby och Dess Minnesmärken. Stockholm, 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 260.)

Hirth, Georg. Aufgaben der Kunstphysiologie. München u. Leipzig, 1891. (T.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 4, Sp. 54.)

— u. Richard **Muther.** Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München u. Leipzig, 1893. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 4, Sp. 54.)

Hofstede de Groot, Cornelis. Sammlung Schubart. München, s. a. (W. B.: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 400.)

James, M. R. A descriptive catalogue of the manuscripts in the Fitzwilliam Museum. Cambridge, 1895. (S. Berger: Bulletin critique, 1895, No. 31, S. 601.)

Ilg, Albert. Die Fischer von Erlach. Bd. I. Wien, 1895. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 2, Sp. 24. — W. v. O.: Literar. Centralblatt, 1895, No. 40, Sp. 1451.)

Katalog der Ausstellung von Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen. Strassburg, 1895. (Dr. F. W.: Der Sammler, XVII, No. 16, S. 255.)

Kautzsch, Rudolf. Diebolt Lauber. Leipzig, 1895. (Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 292.)

— Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Handschriften-Illustration. Strassburg, 1894. (Paul Clemen: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 445.)

Koopmann, W. Raffael-Studien. Nachtrag zur 2. Ausgabe. Marburg, 1895. (V.: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 292.)

Kraus, F. X. Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg i. Br., 1895. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXVI, 1895, No. 11, S. 152.)

Kühnemann, Eugen. Kant's und Schiller's Begründung der Aesthetik. München, 1895. (Drng.: Literar. Centralblatt, 1895, No. 50, Sp. 1779.)

Lafenestre, Georges et Eugène **Richtenberger.** La peinture en Europe. La Belgique. Paris, s. a. (La Chronique des arts, 1895, No. 41, S. 401. — L'ami des monuments, XI, 1895, S. 333.)

Lange, Konrad. Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig, 1895. (Fr. Carstanjen: Vierteljahrsschrift f. wissenschaftl. Philosophie, XIX, Heft 4, S. 429. — Dr. Edmund Sträter: Zeitschrift des Vereines deutscher Zeichenlehrer, XXII, 1895, S. 490.)

— und F. **Fuhse,** Dürers schriftlicher Nachlass. Halle a. S., 1893. (Z.: Christliches Kunstblatt, 1895, No. 11, S. 172.)



La Tour, Henri. Jean de Candida. Paris, 1895. (Comtesse de Bourgade de la Dardye: Gazette des Beaux-Arts, 1895, Dec., S. 507.)

Leithäuser, Gustav. Bilder aus der Kunstgeschichte. Hamburg, 1894. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 19, Sp. 602.)

Leonardo da Vinci. Il codice atlantico, pubbl. dalla R. Accademia dei Lincei. Fasc. 2—4. Milano, 1895. (N—r.: Literar. Centralblatt, 1895, No. 51, Sp. 1825.)

Lethaby, W. R. and H. **Swainson.** The Church of Sancta Sophia, Constantinople. London, 1894. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 428. — The Architectural Record, vol. IV, No. 4, S. 513. — The Magazine of Art, Jan. 1896, S. 117. — F. v. Reber: Byzantinische Zeitschrift, Bd. IV, 1895, Heft 3 u. 4, II. Abth.)

Leymarie, L. de. L'œuvre de Gilles Demarteau l'aîné. Paris, 1896. (La Chronique des arts, 1895, No. 38, S. 375.)

Lippmann, Friedrich. Der Kupferstich. Berlin, 1893. (Richard Graul: Kunstchronik, N. F., VII, No. 3, Sp. 41.)

— Die Holzschnitte des Meisters I. B. mit dem Vogel. Berlin, 1894. (C. A.: Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 350.)

— Die sieben Planeten. Berlin, 1895. (C. A.: Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, S. 352.)

— Lucas Cranach. Berlin, 1895. (Die Grenzboten, 54. Jahrg., No. 45. — Max J. Friedländer: Sonntagsbeilage No. 44 zur Vossischen Zeitung, 3. Nov. 1895. — G. V.: National-Zeitung, 9. Oktob. 1895, No. 586.)

Logan, Mary. The guide to the italian pictures at Hampton Court. London, 1894. (G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, 1895, S. 322.)

Madan, Falconer. The Early Oxford Press. Oxford, 1895. (Ernst Voulliéme: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, No. 43, Sp. 1360.)

Mádl, Karl B. XXI Portrait-Büsten im Triforium des St. Veit-Domes zu Prag. Prag, 1894. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 22, Sp. 696.)

Malaguzzi-Valeri, Franc. Lo scultore Prospero Spani. Modena, 1894. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 438.)

Marshall, H. R. Aesthetic Principles. (The Art Amateur, Sept. 1895, S. 81.)

Mayno, L. del. Vicende militari del Castello di Milano. Milano, 1894. (A. Medin: Archivio storico Lombardo, serie III, vol. IV, anno XXII, S. 265.)

Méloizes, Albert Des. Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIᵉ siècle. Paris. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 500.)

Merson, Olivier. Les vitraux. Paris, 1895. (C. Enlart: Revue critique, 1895, No. 39, S. 186.)

Merz, Johannes. Das ästhetische Formgesetz der Plastik. Leipzig, 1892. (R.: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 22, Sp. 698.)

Meyer, Alfred Gotthold. Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen. I. Zur Geschichte der Renaissance-Herme. (C. Kgr.: Der Sammler, XVII, No. 18, S. 286.)

— Szent Simon ezüstkoporsója Zárában. Budapest, 1894. (J. Kont: Revue archéologique, 1895, S. 268.)

Michel, Émile. Études sur l'histoire de l'art. Paris, s. a. (Henri de Curzon: Revue critique, 1895, No. 40, S. 213.)

— Les Brueghel. Paris, 1891. (F. X. Kraus: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 9, Sp. 257.)

Mitius, Otto. Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe. Freiburg i. B., 1895. (D.: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 290. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1895, No. 43, Sp. 1564.)

Montagu, R. James. A Descriptive Catalague of the MSS. in the Fitzwilliam Museum. (John W. Bradley: The Academy, 1895, No. 1225, S. 345.)

Morabini, E. Bayerische Papier-Geschichte. Th. I. Nürnberg, 1894. (C. M. Briquet: Revue internationale des archives, etc., t. I, No. 1 bis, Bibliothèques, S. 86.)

Moureau, Adrien. Antonio Canal dit le Canaletto. Paris. (Alfredo Melani: Arte e Storia, XIV, 1895, No. 25, S. 196.)

Müller, Hans. Wilhelm Kaulbach. Bd. 1. Berlin, 1893. (W. v. Seidlitz: Historische Zeitschrift, N. F., Bd. 39, S. 529.)

Müntz, Eug. Histoire de l'art pendant la Renaissance. T. III. Paris, 1895. (F. de Mély: Revue de l'Art chrétien, 5ᵉ série, t. VI, 1895, S. 419.)

Musée royal de la Haye (Mauritshuis): Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. La Haye, 1895. (Fr.: Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 10, Sp. 159. — W. B.: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 401.)

National Art Library. South Kensington. Classed Catalogue of printed books. Ceramics. London, 1895. (J. H.: Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 497.)

Neuwirth, Jos. Die Junker von Prag. Prag, 1894. (S.: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 289.)

Noack, Ferd. Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance. (J. Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, Bd. IV, 1895, Heft 3 u. 4, II. Abth.)

Nuova Rivista Misena. Anno VII. Arcevia, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 404.)

Oechelhäuser, A. von. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. 2. Theil. Heidelberg, 1895. (Rudolf Kautzsch: Centralblatt für Bibliothekswesen, XII, 1895, No. 12, S. 576.)

Pereira, Alfons von. Leitfaden für die Tempera-Malerei. 2. Aufl. Stuttgart, 1893. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 262.)

Perrault-Dabot, A. L'art en Bourgogne. Paris, 1894. (F. X. Kraus: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 9, Sp. 257. — Paul Leprieur: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 383.)

Picardat, G. L'église abbatiale de Preuilly-sur-Claise. Preuilly, 1895. (S. R.: Revue archéologique, 1895, S. 266.)

Prost, Bernard. Le trésor de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon. Dijon, 1894. (H. S.: Revue internationale des archives, etc., t. I, No. 1 bis, Bibliothèques, S. 86.)

Quartalschrift, Römische, für christliche Alterthumskunde. Jahrg. IX. Heft 2 u. 3. Rom, 1895. (Funk: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, No. 52, Sp. 1641.)

Ranquet, Henri du. L'abbaye de Saint-Vincent de Chantelle. Moulins, 1895. (M.: Bulletin monumental, série 6e, t. X, 1895, No. 1, S. 85.)

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. 13e session. (A. F.: La Chronique des arts, 1895, No. 40, S. 391.)

Ricci, Corrado. Antonio Allegri da Correggio. London, 1896. (La chronique des Arts, 1895, No. 41, S. 401.)

Riegel, Herm. Die bildenden Künste. 4. Aufl. Frankfurt a. M., 1895. (G. Gd.: Centralblatt der Bauverwaltung, XV, 1895, No. 43, S. 456. — W. v. O.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 436.)

Riehl, Berthold. Studien zur Geschichte der bayerichen Malerei. München, 1895. (Hans Stegmann: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 440.)

Robert, Paul. Cathédrales de France. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 431.)

Rocca, P. M. Due documenti sul pittore Giuseppe Sirena. Palermo, 1895. (G. C.: Arte e Storia, XIV, 1895, No. 20, S. 159.)

Roeper, Adalbert u. Hans **Bösch.** Geschmiedete Gitter des 16.—18. Jahrhunderts aus Süddeutschland. München, s. a. (1895.) (Fs.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 512.)

Sarre, Friedrich. Die Berliner Goldschmiedezunft. Berlin, 1895. (Jul. Lessing: Deutsche Rundschau, XXII, Heft 2. — O. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 404. — P. Wallé: Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 1895, No. 5, S. 48.)

Saunier, Charles. Augustin Dupré. Paris, 1895. (Raoul Sertat: Gazette des Beaux-Arts, 1895, XIV, Novembre, S. 436.)

Schäfer, Karl. Das alte Freiburg. Freiburg i. B., 1895. (Archiv für christl. Kunst, 1895, No. 11, S. 100.)

— Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg i. Br. Freiburg, 1894. (R.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 258.)

Scheibler, Ludwig u. Carl **Aldenhoven.** Geschichte der Kölner Malerschule. Liefg. 1. Lübeck, 1894. (Schnütgen: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 291.)

Schlumberger, Gustave. Mélanges d'archéologie byzantine. Ire série. Paris, 1895. (Adrien Blanchet: Revue archéologique, 1895, S. 268.)

Schmidt, Wolfg. Eine Goldschmiedeschule in Regensburg. München, 1893. (J. H.: Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 424.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. T. VII. Berlin, 1895. (B.: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 292. — H. S.: Revue internationale des Archives, etc., T. I, No. 1 bis, Bibliothèques, S. 74.)

Schultz, Alwin. Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. (Christliches Kunstblatt, 1895, No. 12, S. 192. — Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXVI, 1895, No. 11, S. 152.)

Schultze, Vict. Archäologie der altchristlichen Kunst. München, 1895. (Hans Achelis: Theologische Literaturzeitung, 1895, No. 23, Sp. 592. — Gerhard Ficker: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, 1895, Heft 2, S. 44. — Alfred Heussner: Theologisches Literaturblatt, 1895, No. 45, Sp. 535. — Salomon Reinach: Revue archéologique, 1895, S. 265.)

Seidlitz, W. von. Rembrandt's Radierungen. Leipzig, 1894. (Dr. Edmund Braun: Academische Revue, 1895, No. 14, S. 127.)

Semper, Hans. Der „Meister mit dem Skorpion". Innsbruck, 1894. (B.: Zeitschrift für christl. Kunst, VIII, 1895, Heft 9, Sp. 291.)

Sinner, P. Sammlung schwäbischer Baudenkmale. XVI. Heft. (Archiv für christl. Kunst, 1895, No. 10, S. 88.)

Souriau, P. L'esthétique du mouvement. Paris. (Ch. Lévêque: Journal des savants, 1895, Nov., S. 649.)

Souslow, W. Monuments de l'ancienne architecture russe. Livr. I. St. Petersburg, 1895. (H—e.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 529.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. Bd. I. Leipzig, 1895. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1895, No. 40, Sp. 1450.) — Bd. II: Das Mittelalter. Leipzig, 1895. (*: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, 1895, Heft 2, S. 44.)

— Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig, 1895. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 4, Sp. 55.)

Stähle, W. Die Kilianskirche in Heilbronn. Heilbronn, 1895. (Christliches Kunstblatt, 1895, No. 12, S. 186.)

Statham, H. Heathcote. Architecture for General Readers: a Short Treatise on the Principles and Motives of Architectural Design. (Charles J. Robinson: The Academy, 1895, No. 1222, S. 277.)

Stettiner, R. Die illustrirten Prudentiushandschriften. Berlin, 1895. (S. B.: Bulletin critique, 1895, No. 28, S. 541.)

Stiassny, Rob. Wappenzeichnungen Hans Baldung Grien's in Coburg. Wien, 1895. (Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, S. 394. — R—r.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 495. — Z.: Literar. Centralblatt, 1895, No. 47, Sp. 1692.)

Storck, Joseph R. v. Die Pflanze in der Kunst. Heft 1. Wien, 1895. (B.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., X, 1895, S. 529.)

Vallée, Léon. La Bibliothèque nationale. Paris, 1894. (H. S.: Revue internationale des archives, etc., T. I, No. 1 bis, Bibliothèques, S. 77.)

Varnhagen, Hermann. Ueber die Miniaturen in vier französischen Handschriften. Erlangen, 1894. (Prof. Dr. W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 20, Sp. 634.)

Venturi, Adolfo. L'Annunciazione, La Crocifissione, Gli Angioli. [Nuova Antologia, 1895.] (La civiltà cattolica, 1895, S. 577.)

Verzeichnis von Photographien nach Werken der Malerei. Lief. 1. Berlin, Amsler & Ruthardt, 1894. (Jureczek: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 21, Sp. 665.)

Voege, Wilhelm. Die Anfänge des monumentalen Stiles. Strassburg, 1894. (C. Enlart: Revue critique, 1895, No. 40, S. 205.)

— Raffael und Donatello. Strassburg, 1896. (Eug. Müntz: La chronique des Arts, 1895, No. 37, S. 362.)

Volbehr, Theodor. Goethe und die bildende Kunst. Leipzig, 1895. (A. Ph.: Literar. Centralblatt, 1895, No. 43, Sp. 1563. — C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 3, Sp. 37. — Ernst Lehmann: Blätter für literar. Unterhaltung, 1895, No. 45. — R. M. Werner: Deutsche Litteraturzeitung, 1895, No. 49, Sp. 1544.)

Waal, A. de. Die Apostelgruft ad catacumbas an der via Appia. Rom, 1894. (K.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 259.)

Weber, Anton. Albrecht Dürer. 2. Aufl. Regensburg, 1894. (Archiv für christl. Kunst, 1895, No. 11, S. 100. — J. H.: Revue de l'Art chrétien, 5e série, t. VI, 1895, S. 423.)

Weber, Paul. Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart, 1894. (B.: Wochen-Rundschau für dramatische Kunst, XV, No. 40. — Bolte: Jahresbericht über die germanische Philologie, 1894, Abth. VI, S. 55. — H.: Kunst für Alle, 1895/96, Heft 1. — Hasenclever: Holtzmann's Theolog. Jahresbericht, XIV, 1894, IV. Abth., S. 585. — G. Ficker: Brieger's Zeitschr. f. Kirchengesch., XVI, Heft 2, No. 121, S. 338. — Strzygowsky: Byzantinische Zeitschr., 1895, S. 622. — Dr. O. Zöckler: Evang. Kirchenzeitg., hrsg. v. Holtzheuer, 1895, No. 29, S. 455. — Evang. Archiv, hrsg. v. Barth, 1894/95, Heft 5, S. 71. — B.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 8, Sp. 261. — R. Kralik: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 17, Sp. 539.)

Weilbach, Ph. Nyt Dansk Kunstner-Lexikon. Kjobenhavn, 1895. (R.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 5, Sp. 72.)

Wickhoff, Franz u. Wilhelm von **Hartel.** Die Wiener Genesis. Wien, 1895. (F. Eichler: Centralblatt für Bibliothekswesen, XII, 1895, Heft 10, S. 473. — Literarisches Centralblatt, 1895, No. 48, Sp. 1730.)

Wilpert, Joseph. Fractio panis. Freiburg, 1895. (Prof. Keppler: Archiv für christl. Kunst, 1895, No. 12, S. 97. — J. P. Kirsch: Literarische Rundschau für das kathol. Deutschland, 1895, No. 12, Sp. 360.)

Witte, J. de. Le commandeur J. B. de Rossi. Paris, 1895. (Ch. D.: Revue critique, 1895, No. 42, S. 251. — P. de Mély: L'ami des monuments, IX, 1895, S. 264.)

Zeitschrift für christl. Kunst. VII. Jahrg. (Sw.: Oesterr. Litteraturblatt, 1895, No. 21, Sp. 666.)

Zíbrt, Č. Darstellung der Dreifaltigkeit. [Sitzungsber. der k. böhm. Gesellsch. d. W. 1894.] (Dr. Jos. Karásek: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, I, 1895, S. 275.)

Zingeler, K. T. u. W. F. **Laur.** Die Bau- und Kunstdenkmäler in den hohenzollernschen Landen. Stuttgart, 1896. (Süddeutsche Blätter für höhere Unterrichtsanstalten, III, No. 20 u. 21.)

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.** *)

(Vom 1. Januar bis 30. April 1896.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Baes, Edgar. L'Idéal et le tempérament flamand. (La Fédération artistique, 9 févr. 1896, No. 17.)

Brewster, H. B. The Statuette and the Background. Cr. 8vo, 128 p. Williams and Norgate. 4/.

Brill, B. Ein Beitrag zur Kritik von Lessing's Laokoon. (Festschrift zum siebzigsten Geburtstage Oskar Schade dargebracht, Königsberg, 1896.)

Bühlmann, Prof. Jos. Die Bauformenlehre. (= Handbuch der Architektur. Hrsg. von Prof. Ob.-Baudir. Dr. J. Durm, etc. Thl. 1: Allgemeine Hochbaukunde. Bd. 2.) Lex.-8⁰. VII, 269 S. m. 305 Abbildgn. M. 16.—.

Cano, Rafael. Las leyes de la belleza, por don R. C., catedrático de la Universidad de Salamanca. 4⁰, 53 p. Salamanca, Impr. de Calatrava. Madrid, Libr. de E. Hernández. 1895. 1 peseta.

Cavaliere, Dom. L'indirizzo sociale dell'arte: osservazioni. Messina, tip. del Progresso L. De Giorgio, 1896. 8⁰. 30 p.

Coronini-Cronberg, Graf Karl. Ueber das Wesen der Kunst. (Allg. Kunstchronik, 1896, 1.)

Dennis, H. J. Advanced (3rd Grade) Perspective. 7th ed. Comprising Angular and Oblique Perspective Shadows and Reflections, specially Prepared for the Use of Art Students. With an Introduction by J. Sparkes. Plates. Oblg., roy. 8vo, 186 p. Baillière, Tindall and Cox. 15/.

Dessoir, Max. Das Kunstgefühl der Gegenwart. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 40. Jahrg., April.)

Eisler, Rud. Die ästhetischen Elementargefühle. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 40. Jahrg., Heft 474.)

Fraipont, G. Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois; par G. F., professeur à la Légion d'honneur. In-8⁰. II, 70 p. avec 50 dessins inédits de l'auteur. Corbeil, impr. Crété. Paris, librairie Laurens. 2 fr. [Les Procédés de reproduction en relief.]

François, Adolphe. Les Grands Problèmes . . . III, le Beau . . . par A. F. In-18 jésus, VIII, 367 p. Paris, imprim. et librairie Noblet. 1895.

Giraudet, A. Mimique, Physionomie et Gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte, pour servir à l'expression des sentiments. 4⁰. 132 p. et 34 planches composées de 259 fig. d'après les dessins originaux de Gaston Le Doux et portrait de l'auteur par E. Duez. Paris, May et Motteroz.

Gizzi, Giov. Gius. Le nuovissime teorie estetiche in Italia. Fasc. I. Roma, tip. Terme Diocleziane di G. Balbi, 1895. 8⁰. 62 p. L. 3. [Estr. dalla Rivista italiana di filosofia, fasc. di novembre-dicembre 1895.]

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Guillaume, E. Essais sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts (le Dessin; la Théorie des proportions; la Sculpture en bronze, etc.); par E. G., membre de l'Institut. In-16, VII, 444 p. Mayenne, impr. Soudée. Paris, lib. Perrin et Cᵉ.

Hospital, P. Des proportions du corps humain au point de vue esthétique; par le docteur P. H., médecin en chef de l'établissement d'aliénés de Sainte-Marie, à Clermont-Ferrand. In-8⁰, 19 p. Clermont-Ferrand, imprim. Mont-Louis. 1895. [Extrait de la Revue d'Auvergne (septembre-octobre 1895).]

Kaiser, Vict. Der Humanismus in der Kunst. Gr. 8⁰. 64 S. Frauenfeld, J. Huber's Verl. M. 1.20.

Leroy, P. A. Esquisses d'histoire et d'art; par P. A. L. In-8⁰, 47 p. Orléans, impr. Morand; libr. Herluison. 1895.

Möbius, K. Die aesthetische Betrachtung der Thiere. (Sitzungsberichte der Königl. Preuss. Akademie der Wissensch. zu Berlin, 1895, S. 1005.)

Neumann, Carl. Die geschichtliche Bildung und die Kunst. (Preussische Jahrbücher, 1896, Februar.)

— Kunst und Naturwissenschaft. (Preuss. Jahrbücher, 1896, Heft 3.)

Nève, Joseph. Quelques remarques à propos de la restauration des monuments d'art ancien, par J. N., chef de division à l'administration des beaux-arts. 8⁰. 30 p. Bruxelles, Société belge de librairie, 1896. fr. 1.—.

Nielsen, Christian Vilhelm. Albrecht Dürer og hans Forhold til Perspektiven. Et Afsnit af Perspektivens Historie af C. V. N., Architekt. Udg. m. Understoettelse af Carlsbergfondet. M. 2 Tavl. og 16 Afbildn. i Teksten. Koebenhavn: V. Tryde, 1895. 42 S. m. 2 Taf. 4⁰.

Riegel, Hermann. Die Betrachtung der Kunstwerke. (Die Kunst für Alle, 1895/96, Heft 11—12.)

Robert, K. Traité pratique de la peinture à l'huile (paysage). 6ᵉ édition. In-8⁰, 171 p. avec gravures dans et hors texte. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, libr. Laurens. 1895. fr. 6.—.

Samson, H. Zur Ikonographie der Heiligen Gottes. (Die kirchl. Kunst, III, 2.)

Scalinger, G. M. Aesthesis. 16⁰. 321 p. Napoli, Fortunio edit. (stab. tip. A. Tocco), 1895. L. 3.—.

Statham, H. Heathcote. Architecture for General Readers: A Short Treatise on the Principles and Motives of Architectural Design, with a Historical Sketch. With Illusts. Drawn by the Author. New ed., Revised. 8vo, 348 p. Chapman and Hall. 12/.

Vurgey. La peinture à fresque. (La Fédération artistique, 15 déc. 1895, No. 9.)

— Le nationalisme dans l'art. (La Fédération artistique, 1 déc. 1895, No. 7.)

— Quatre tempéraments d'artiste. (La Fédération artistique, 2 févr. 1896, No. 16.)

Wirth, A. Einiges über alte Maltechnik. (Der Kunstgewerbe-Gehilfe, I.)

Zellner, E. Etwas zur heraldischen Kunstsprache. (Der deutsche Herold, 1896, 3.)

Ziehen, Dr. J. Hauptrichtungen der neueren französischen Kunstschriftstellerei. (Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main, N. F., XI. Bd., 1895, Heft 2, S. 166.)

Kunstgeschichte.

Arte, El, en la edad moderna. (Siglos XVII y XVIII.) En Flandes. En Holanda. En Italia. En Francia. En Inglaterra. En España. Con 32 grabados. 8⁰, 77 p. Madrid. Imprenta del Sucesor de J. Cruzado á cargo de F. Marqués. s. a. (1896.) [Biblioteca popular de arte. T. XXII.] 1 peseta.

Barbier de Montault, X. Œuvres complètes de Mgr X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. T. 11: Rome. VI: Hagiographie (troisième partie). In-8⁰, 616 p. Poitiers, imp. Blais, Roy et Cᵉ.

Bertaux, E. Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XVᵉ année, fasc. 4—5, Déc. 1895, S. 419.)

Bourgeois, Emil. Ludwig XIV. in Bild und Wort, mit ca. 550 Textillustr., Vollbildertaf., Karikaturen und Autographen. Nach den berühmten Malern, Bildhauern und Stecher damal. Zeit, übertr. v. O. Marschall v. Bieberstein. (In ca. 35 Lfgn.) 1. Lfg. Lex.-8⁰. (S. 1—16.) Leipzig, H. Schmidt & C. Günther. M. —.60.

Bournand, François. La Sainte Vierge dans les arts; par F. B., ancien commissaire général des beaux-arts. In-4⁰, 344 p. avec grav. Paris, impr. Dumoulin et Cᵉ; libr. Tolra.

Burckhardt, Jac. Die Cultur der Renaissance in Italien. 5. Aufl., besorgt v. Ludw. Geiger. 2 Bde. gr. 8⁰. XII, 326 u. VIII, 335 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 11.—.

Christensen, H. Nordiske kunstnere. Med 4 portraetter. 5 Bl., 288 S. 8⁰. H. Aschehoug & Co. 3 Kr. 60 Ore.

Courajod, Louis. Les Origines de l'art moderne. II: l'Ecole académique; par L. C., conservateur au Musée du Louvre. In-8⁰, 61 p. Paris, impr. Dumoulin et Cᵉ. 1895.

Crèvecoeur, R. de. Louis Hesselin, amateur parisien, intendant des plaisirs du roi 1600—1662. (Memoires de la société de l'hist. de Paris, XXII.)

Dayot, Armand. Napoleone nelle opere dei pittori, degli scultori, degli incisori. Traduzione autorizzata, con prefazione, note ed appendice dei traduttori. Milano, tip. del Corriere della Sera edit., 1896. 4⁰ fig. p. 393, con ritratto.

Du Jardin, Jules. L'art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres. Reproduction des œuvres originales des maîtres; illustrations dans le texte par Josef Middeleer. T. I, livraisons 1—9. 4⁰, illustré de dessins et de photographures hors texte en teintes variées. (p. 1—72.) Bruxelles, Arthur Boitte (imprimerie A. Lesigne). Chaque livraison fr. 1.—. [L'ouvrage formera 6 volumes composés chacun de 24 livraisons.]

Goemaere, Arthur. Le Christ dans l'art. (Académie d'archéologie de Belgique, Bulletin, 4ᵐᵉ série des Annales, 2ᵐᵉ partie, XXIV, 1896, S. 738.)

Grisar, H. Die römische Sebastianuskirche und ihre Apostelgruft im Mittelalter. Verzeichniss der Heiligthümer und Ablässe der Basilica von 1521. (Römische Quartalschrift, IX, 1895, Heft 4, S. 409.)

Guerlin, Robert. Notes sur quelques représentations du St. Sacrifice de la Messe. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 22.)

Harzen-Müller, A. Niko. Berühmte Heilige in der Kunst und in der Legende. 1. Sancti. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitg., 1896, No. 21 u. 27.)

Ilg, A. Kunstgeschichtliches aus der Karthause Mauerbach. (Ber. u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

Inventaires de Jean, duc de Berry (1401—1416). Publiés et annotés par Jules Guiffrey, membre du comité des travaux historiques et archéologiques au ministère de l'instruction publique. T. 2. In-8⁰, II, 473 p. Le Puy, imp. Marchessou fils. Paris, lib. Leroux.

Inventar des Cistercienserinnen-Klosters Kirchheim im Ries vom Jahre 1637. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1806, 3, 4.)

Klaus. Gmünder Künstler. (Württemb. Vierteljahresh. f. Landesgesch., N. F., IV, 3—4.)

Krauss, Fr. Xaver. Zur Katakombenforschung. (Allgemeine Zeitung, Beilage, 1896, No. 76.)

Kunst, Die, der Renaissance in Pastors Geschichte der Päpste. (Münchener Allgem. Zeitung, Beilage, 1896, No. 42.)

Lee, Vernon. Renaissance fancies and studies: Being a sequel to Euphorion. 8⁰. X, 260 p. London, Smith, Elder & Co. 1895.

Leistle, Dav. Wissenschaftliche und künstlerische Strebsamkeit im St. Magnusstifte zu Füssen. II. (Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. dem Cistercienser-Orden, XVI, 1895, Heft 4; XVII, 1896, Heft 1.)

Lippert, Woldemar. Urkunden zur Kunstgeschichte der wettinischen Lande im 14. Jahrhundert. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 7.)

Moes, E. W. Iconographia Batava. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen. Afl. 14. 4⁰. Amsterdam, Frederik Muller & Co. f. 1.—.

Monaco, Gen. de. Pennellate vetuste. Roma, tip. Elzeviriana di Adelaide ved. Pateras. 1896. 16⁰. 366 p. L. 3. [I. Le conferenze. 1. Primordi dell' arte nel napoletano. 2. Giotto di Bondone. 3. I due Donzello. 4. Salve, Umbria verde. 5. Il convento. 6. Panzacchi e Leonardo. 7. Preraffaellismo contemporaneo. 8. Due madonne (Correggio-Holbein). 9. Taine e il suo viaggio in Italia. 10. Un ritratto. — II. Sensazioni romane. 1. L'altra Roma. 2. Musaicisti degli albori. 3. Le sibille de la Pace. 4. Il Mosè. 5. Chiese di gesuiti (Il Gesù-S. Ignazio). 6. P. P. Rubens ed i suoi quadri di Roma. 7. L'editto Pacca e la gallerie romane. 8. Il castello di Bracciano. 9. La badia di Grottaferrata. 10. Alle Acque Salvie. 11. In difesa della rinascenza.]

Mourier, J. L'Art au Caucase. Première partie: Art religieux. L'Architecture. Fascicule Ier. In-8^{0}, 26 p. avec grav. Paris, impr. Chaix; libr. Maisonneuve. 1896.

Müller, Galerie-Insp. Gust. Otto. Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts. gr. 8^{0}. IX, 164 S. mit 1 Lichtdr. Dresden, W. Hoffmann. M. 8.—.

Museum, Das. Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst. Hrsg. unter Mitwirkung von Wilh. Bode, Rhard. Kekule von Stradonitz, Wold. von Seidlitz u. and. Fachmännern. Hrsg.: Wilh. Spemann. Red: DD. R. Graul u. R. Stettiner. (In 20 Hftn.) 1. Hft. gr. 4^{0}. 8 Taf. m. Text S. 1—4. Berlin, W. Spemann. M. 1.—.

Neuwirth, Josef. Beiträge zur Geschichte der Klöster und der Kunstübung Böhmens im Mittelalter. (Mittheilungen des Vereines f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 3.)

Orsi, P. La catacomba di Führer in Siracusa. 1. (Römische Quartalschrift, IX, 1895, Heft 4, S. 463.)

Peine, Dr. Selmar. St. Barbara, die Schutzheilige der Bergleute und der Artillerie, und ihre Darstellung in der Kunst. gr. 4^{0}. 38 S. m. Abbildgn. Leipzig, G. Fock. M. 1.20.

Pfeiffer, H. Anschaffungen von kirchlichen Objecten der Kleinkunst im Stifte Sanct Dorothea. (Ber. u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

Probst, Pfr. Dr. J. Ueberblick über die Kunst-Geschichte der oberschwäbischen Landschaft. gr. 8^{0}. 63 S. Biberach, Dorn. M. 1.—.

Royer, Ch. Traité élémentaire d'histoire de l'art, à l'usage des élèves des lycées et collèges; par C. R., conservateur du musée de Langres. In-8^{0}, 167 p. avec gravures. Langres, impr. et lib. Rallet-Bideaud. 1895.

Schultz, Alvin. Geschichte der bildenden Künste. 7. u. 8. Lfg. Berlin, Grote. à M. 2.—.

Semper, H. Documenti intorno alla fabbrica del Castello del Buonconsiglio a Trento. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno 1, fasc. 5, S. 380.)

Silfverstolpe, C. Das Einnahmen- und Ausgabenbuch des Klosters Vadstena 1539—1570. [In schwed. Sprache.] (Antiquar. Tidskrift, XVI, 1.)

Sponsel, Jean Louis. Sandrarts teutsche Academie, kritisch gesichtet. Mit 1 Lichtdr.-Bildnis. gr. 8^{0}. VII, 186 S. Dresden, W. Hoffmann. M. 10.—.

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illustr. Ausg. III. Die Renaissance in Italien. Mit 319 Abbildgn. u. 1 Farbendr. Lex.-8^{0}. VIII, 328 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 6.30.

Stettiner, Richard. Zur Arbeitsweise mittelalterlicher Künstler. (Sitzungsbericht II, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Strzygowski, Josef. Das griechische Kloster Mar-Saba in Palästina. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 1.)

— Nea Moni auf Chios. (Byzantinische Zeitschrift, Bd. 5, Heft 1.)

Térey, Gabriel v. Eine Kunstkammer des 17. Jahrhunderts. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 31.)

Volger, Frz. Bernhard v. Lindenau als Gelehrter, Staatsmann, Menschenfreund und Förderer der schönen Künste. Ein Lebensbild. gr. 8^{0}. III, 116 S. m. 7 Abbildgn. Altenburg, O. Bonde. M. 2.—.

Wastler, J. Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark. (Mittheil. des histor. Vereins für Steiermark, 43. Heft.)

Weilbach, P. Nyt dansk Kunstner-Lexikon. 8—9 Hefte. 128 S. 8^{0}. Gyldendal. 2 Kr.

Yriarte, Charles. Isabella d'Este et les artistes de son temps. (Cinquième article.) (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 215, 330.)

Zimmermann, Max Gg. Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. (= Allgemeine Kunstgeschichte. In Verbindung mit andern hrsg. v. H. Knackfuss. Mit zahlreichen Abbildgn. 1. Abtlg.) Lex-8^{0}. (S. 1—128.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Architektur.

Adamy, Prof. Dr. Rud. Architektonik auf historischer u. aesthetischer Grundlage. III. Bd.: Architektonik der Renaissance u. Neuzeit. 1. Abth. Frührenaissance. gr. 8^{0}. XII, 190 S. m. 89 Zink-Hochätzgn. Hannover, Helwing. M. 8.—.



Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Volume I, fasc. 27—28. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1895. 4° fig. p. 289—312, 329—352, con cinque tavole. L. 2 il fascicolo. [1. Degli stili nell' architettura pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 27). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani, (vol. I, fasc. 28).] — Volume I, fasc. 29—30. 1896. p. 313—336, 353—376 con sei tavole. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I, fasc. 29). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. I, fasc. 30.)]

Arntz, L. Die Burg in Coblenz. (Zeitschrift für Bauwesen, XLVI, 1896, Sp. 149.)

Babeau, Albert. Note sur les plus anciens plans d'achèvement du Louvre et de réunion de ce palais aux Tuileries. (Bulletin et mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, t. LIV, S. 159.)

Bach, Max. Die karolingische Pfalz in Aachen. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 4, S. 33; No. 5. S. 46.)

Bersohn, M. Ueber einige alterthümliche aus Holz gebaute Synagogen in Polen. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1896, Februar.)

Braquehaye, Ch. L'Architecte Pierre Souffron (1555—1621); par Ch.B., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements à Bordeaux. In-8°, 36 p. Paris, impr. et librairie Plon, Nourrit et C°.

Buchkremer, Priv.-Doz. Jos. Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, hrsg. von E. Fromm, 17. Bd.)

— Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven. [Aus: „Ztschr. d. Aach. Geschichtsver.] gr. 8°. IV, 118 S. m. 92 Abbildgn. u. 8 Lichtdr.-Taf. Aachen, Cremer. M. 4.—.

Calzini, Egidio. Il Palazzo ducale di Gubbio. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 369.)

Canestrelli, arch. Ant. L'abbazia di S. Galgano: monografia storico-artistica, con documenti inediti e numerose illustrazioni. Firenze, fratelli Alinari edit. (tip. di G. Barbèra), 1896. 4° fig. VIII, 152 p., con sedici tavole.

Cappella, La, Portinari attigua alla basilica di S. Eustorgio in Milano. (Arte ital. dec. e ind., IV, 9.)

Chirtani, L. La Cappella Colleoni in Bergamo. (Arte ital. decor. e ind., IV, 9.)

Clauss, Jos. M. B. Beiträge zur Bau- u. Kunstgeschichte der Klöster. (Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. dem Cistercienser-Orden, XVI, 1895, Heft 4.)

Contreras, Mariano, und die Alhambra. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 18.)

Cori, J. Bau und Einrichtung der deutschen Burgen im Mittelalter. 2. Aufl. Auf Veranlassung d. Verwaltungsrathes des Museums Francisco-Carolinum in Linz durchgesehen und mit einem Anhange aus Cori's Nachlass vermehrt von Albin Czerny. gr. 8°. VIII, 242 S. mit 89 Abbildgn. Linz, Städtebilder-Verlag. M. 6.—.

Crotta, Prof. Mar. Aurelio. I restauri del duomo di Genova. Genova, stab. tip. fratelli Armanino, 1896. 8° fig. p. 30.

Cullen, John B. Ancient Churches of the Town of Wexford. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, Part 4, Vol. V, S. 369.)

Deininger, Johann. Das Kirchlein St. Katharina im Tierser-Thal. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 49.)

Despierres, Mme G. Contruction du pont, Royal de Paris (1685—1688). In-8°, 51 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1895. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 22, 1895).]

Dondi, Antonio. Notizie storiche ed artistiche del duomo di Modena, racc. ed ordin. dal can. A. D. coll' elenco dei codici capitolari in appendice. 8°. 301 p. Modena, tip. Pontif. ed Arcivesc. dell' Immac. Concez., 1896.

Effmann, W. Die St. Luciuskirche zu Chur. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11—12, Sp. 345 und 363.)

Erber, Othmar. Burgen und Schlösser in der Umgebung von Bozen. Von O. E. Mit Illustr. v. W. Humer. 8°. XX, 193 S. Innsbruck, Wagner, 1895.

F., C. v. Luciano Laurana's Todesdatum. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 82.)

Fabre, Paul. La Vaticane de Sixte IV. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XVe année, fasc. 4—5, Déc. 1895 S. 455.)

Fischer, Ludwig Hans. Das Strohhaus in Italien. (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VII, Heft 5, S. 97.)

Forrer, R. Spätgothische Wohnräume und Wandmalereien aus Schloss Issogne. Mit 12 Lichtdr.-Taf. v. Manias & Co. gr. 4⁰. 11 S. Strassburg, F. Schlesier. Geb. M. 14.—.

Galland, Dr. Georg. Die ersten Baubeamten des Kurfürsten Friedrich Wilhelm (1640 bis 1650). (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 46, 1896, Sp. 13.)

Gnoli, Domenico. Filarco ovvero dello chiese di Roma. (Nuova Antologia, anno XXXI, 4. serie, vol. 62, fasc. 5.)

Grisar, H. Il tempio del Clitunno e la chiesa spoletina di S. Salvatore. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 3 e 4, S. 127.)

Groeschel, Julius. Stammt Kunz Krebs aus Büdingen? (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 7, S. 67.)

Gross, Julius und Ernst **Kühlbrandt.** Die Rosenauer Burg. Hrsg. v. Ausschuss des Ver. f. siebenbürg. Landeskunde. Mit 12 Abb. 4⁰. 72 S. Wien, C. Graeser, 1896.

Guleke, Doc. Rhold. Alt-Livland. Mittelalterliche Baudenkmäler Liv-, Est-, Kurlands u. Oesels. 1. Abtlg. 4 Lfgn. 4⁰. à 40 Lichtdr.-Taf. Leipzig, K. F. Koehler in Komm. M. 53.—.

Haeghen, V. Vander, et J. De **Waele.** Contribution à l'histoire du Château des Comtes à Gand. 1439—1446. (Messager des sciences historiques, 1895, S. 281.)

Hartung, Reg.-Baumstr. Doz. Hugo. Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland in photographischen Orig.-Aufnahmen. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F⁰. 25 Lichtdr.-Taf. m. 4 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 25.—.

Hendel, S. Die Todtenkapelle an der St. Barbara-Kirche in Krakau. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1896, Februar.)

Ilg, A. Der Concordiatempel in Laxenburg. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

— Die Schlosscapelle zu Murau. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 117.)

Kanzler, Rodolfo. Restituzione architettonica della cripta dei SS. Felicissimo ed Agapito nel cimiterio di Pretestato. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 3 e 4, S. 172.)

Keller, Dr. Ph. Jos. Balthasar Neumann, Artillerie- u. Ingenieur-Obrist, fürstl. bambergischer u. Würzburger Oberarchitekt u. Baudirektor. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh. gr. 8⁰. XII, 203 S. m. 72 Abbildgn. u. Bildnis. Würzburg, E. Bauer. M. 6.—.

Kirchlein Flatniz in Kärnten. (Der Kirchenschmuck [Seckau], XXVI, No. 12, S. 157.)

Klaus. Gmünder Künstler. 1. Baumeister und Bildhauer. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., 4. Jahrg., 3.—4. Heft.)

Klemm, A. Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. (Christl. Kunstblatt, 1896, 3.)

Laske, Landbauinsp. Priv.-Doz. Frdr. Schloss Wilhelmsburg bei Schmalkalden, aufgenommen, dargestellt u. kunstgeschichtlich geschildert v. L. Unter Beigabe geschichtl. Forschgn. v. Dr. Otto Gerland. Mit 34 Taf., v. denen 9 in Farbendr., u. 62 Textabbildgn. gr. F⁰. VIII, 26 S. Berlin, Schuster & Bufleb. In Mappe M. 45.—.

Lechner, Karl. Die Piaristen-Kirche in Kremsier. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 65.)

Lippert, Wold. Die Fürsten- oder Andreascapelle im Kloster Altzelle und die neue Begräbnisscapelle von 1786. (Neues Archiv f. sächs. Geschichte u. Alterthumskunde, 17. Bd., Heft 1—2.)

Lohest, Fernand. Le château fort de Bouillon. (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, année 33, S. 107.)

Luthmer, Ferd. Romanische Ornamente und Baudenkmäler in Beispielen aus kirchlichen und profanen Baudenkmälern des XI.—XIII. Jahrh. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. Gr. F⁰. 5 Lichtdr.-Taf. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 5.—.

Macgibbon, David and **Ross,** Thomas. The Ecclesiastical Architecture of Scotland from the Earliest Christian Times to the 17th Century. Vol. I. Roy. 8vo. 492 p. D. Douglas (Edinburgh). 42/.

Majocchi, Rod. Le origini del santuario della Madonna del Lago a Garbagna nella diocesi di Tortona. Milano, tip. di Serafino Ghezzi, 1895. 8⁰. p. 11. [Estr. dal periodico di Milano La Scuola cattolica e la scienza italiana, quaderno di novembre 1895.]

Marsy, de. La restauration et l'embellissement des édifices religieux de Tours au XVIII[e] siècle. (Bulletin monumental, 1895, No. 4, S. 338.)

Maschek. Die Minoritenkirche zu Bechin in Böhmen. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 12.)

Meisterwerke, Architektonische, alter und neuer Zeit in Deutschland, Belgien, Holland und der Schweiz. Gr. 4⁰. 96 Lichtdr.-Taf. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 30.—.

Mendel, Sigmund. Die Kirche St. Aegydius in Krakau und deren marmorene Chorstühle. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 16.)

Merz, Dr. Walth. Die Habsburg. Studie, im Auftrag der h. Baudirektion des Kantons Aargau verf. Mit 31 Abbildgn. im Text, 19 Taf., e. Plane u. 6 Stammtaf. gr. 8⁰. VII, 100 S. Aarau, E. Wirz. M. 4.—.

Neumann, Rob. Architektonische Betrachtungen eines deutschen Baumeisters, mit besond. Beziehung auf deutsches Wesen in deutscher Baukunst. gr. 8⁰. VI, 328 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 7.—.

Neuwirth, Joseph. Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages nach dem Tiroler Hüttenbuche von 1460. (Zeitschrift für Bauwesen, XLVI, 1896, Sp. 175.)

— Die Wappensage der Junker von Prag. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 4, Seite 85.)

Normand, Charles. Guide aux maisons anciennes d'Orléans. (L'ami des monuments, X, S. 370.)

Odrzywolski, S. Das Schloss von Baranów. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1896, Februar.)

Opera, L', dell' architetto Andrea Vici nella basilica di Loreto. Nuovi documenti dal 1788 al 1816. (Nuova Rivista Misena, VIII, No. 11—12, S. 177.)

Pfau, W. C. Der Erbauer der Meissner Albrechtsburg. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1895, No. 154.)

Pfizer, G. Die Freilegung des Ulmer Münsters. (Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage, No. 299.)

Pohlig, Prof. C. Th. Eine verschwundene Bischofspfalz. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 7, S. 145.)

Prill, Joseph. Erhaltung und Erweiterung alter Kirchen. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 17.)

P. W. Das Berliner Thor in Potsdam. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1896, 3.)

— Das Brandenburger Thor in Potsdam. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1896, 3.)

Radić, Fr. Kroatisch-byzantinische Capitäle. [In kroatischer Sprache.] (Starohrvatska Prosvjeta, I, 4.)

— Tympanon in kroatisch-byzantinischem Stil. [In kroatischer Sprache.] (Starohrvatska Prosvjeta, I, 4.)

Recueil d'architecture civile en France du XII[e] au XVI[e] siècle. Album de 80 planches. Lex.-8⁰. 7 S. Text. Berlin, B. Hessling. M. 20.—.

Régnier, Louis. L'architecture religieuse aux XI[e] et XII[e] siècles dans les anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne et l'ouvrage de Camille Enlart; par L. R. In-8⁰, 41 p. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixantième congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville.]

— L'architecture religieuse aux XI[e] et XII[e] siècles dans les anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne, et l'ouvrage de M. Camille Enlart. (Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 187.)

Romstorfer, Karl A. Die Kirchenbauten in der Bukowina. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 40 u. 68.)

Rossi, Pietro. Una chiacchierata di più sulla facciata del s. Francesco di Siena. Siena, stab. tip. Nava. 8⁰. p. 27.

Ruprecht, Regierungs-Baumeister. Guglia della Concezione in Neapel. (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 46, 1896, Sp. 2.)

Schäfer, Oberbaurath Prof. Dr. und Reg.-Baumeister H. **Hartung.** Die Wiederherstellung der Johanniskirche in Neubrandenburg. (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 46, 1896, Sp. 3.)

Schaller, R. de. Tympan d'une porte de l'abbaye d'Hauterive. (Fribourg artist., 1896, janv.)

Schevichaven, D. J. v. De Burcht van Nijmegen. (Nederl. Spectator, 1895, S. 35.)

— De restauratie der Karolingische Kapel te Nijmegen. (Nederl. Spectator, 1895, S. 240.)

Schmitt, Architekt Franz Jacob. Die Sanct Marienkirche der ehemaligen Benedictinerabtei Ettal. (Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage, No. 294.)

— Ueber Marienkirchen im Mittelalter. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 36.)

Schroers, Heinrich. Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 7.)

Socini, Agenore. Relazione e progetti per la facciata ed il campanile della basilica di s. Francesco in Siena. Siena, tip. s. Bernardino, 1895. 4°. 11 p.

Sponsel, Jean Louis. Die Abteikirche zu Amorbach. Ein Prachtwerk deutscher Rokokokunst. Nach archival. Quellen beschrieben u. erläutert. Mit 3 Textbildern u. 40 Lichtdr.-Taf. nach photograph. Aufnahme unter Leitg. des Verf. gr. F°. 52 Sp. u. 1 Bl. Text. Dresden, W. Hoffmann. In Mappe M. 50.—.

Streiter, Dr. R. Der Römer in Frankfurt am Main. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, IX, 1896, No. 1.)

Tosi, G. L'oratorio della Madonna della Tosse presso Castelfiorentino. (Ricordi storici di Castelfiorentino. Castelfiorentino, tip. Giovannelli e Carpitelli, 1895.)

Zannoni, Antonio. Dell' uso degli ordini architettonici. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 5, S. 33.)

Sculptur.

Albrecht, Rud. Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im germanischen National-Museum zu Nürnberg. Photographische Orig.-Aufnahmen nach der Natur in Lichtdr. Mit e. Vorwort u. erläut. Text v. Dr. K. Schaefer. 1. Lfg. gr. 4°. 12 Taf. m. 2 Bl. Text. Nürnberg, J. L. Schrag in Komm. M. 6.—.

Anselmi, Anselmo. Le maioliche dei della Robbia nella provincia di Pesaro-Urbino. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 435.)

— Le Maioliche dei Della Robbia nella Provincia di Pesaro-Urbino. (Nuova Rivista Misena, VIII, No. 11—12, S. 163.)

Arienta, Giulio. Santuario di Varallo. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 5, S. 38.)

Babelon, Ernest. La Glyptique à l'époque mérovingienne et carolingienne. In-8°, 32 p. avec fig. Paris, Impr. nationale. 1895. [Extrait des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.]

Bauch, Dr. Alfred. Wann ist Meister Adam Kraft gestorben? (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 28.)

Beck. Lorenz Natter, Edelsteinschneider und Medailleur aus Biberach (1705 bis 1763). (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1896, 3, 4.)

Beissel, Stephan, S. J. Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 307.)

Bode, Wilhelm. Aus der Abteilung italienischer Bronzen in den Berliner Museen. I. Die Bronzebüsten. II. Die Bronzestatuetten. (Pan, 1896, Heft 4, S. 250.)

Buchwald, Conrad. Zwei Bronzebildwerke des Adriaen de Vries in Schlesien. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VI, Heft 4, S. 235.)

Delignières, Em. Statuette en bois de la Vierge de Saint-Valéry-sur-Somme. (L'ami des monuments, X, S. 369.)

Destrée, Olivier Georges. The renaissance of sculpture in Belgium. 8°. 80 p., 4 pl. London, Seely and C^{e}, 1895. [The Portfolio, No. 23, nov. 1895.]

Enlart, C. Notes sur les sculptures exécutées après la pose du XIe au XIIIe siècle. (Bulletin et mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, t. LIV, S. 288.)

— Notes sur les sculptures exécutées après la pose, du XIe au XIIIe siècles: par C. E., associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8°, 15 p. avec gravures. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1895. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 54).]

F., C. v. Decorative Sculpturwerke von Galeazzo Alessi. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 84.)

Favé, A. De vlaamsche beeldhouwkunst in Neder-Bretange, naar aanleiding van het altaarblad van Kerdévot. (Dietsche warande, 1895, No. 6.)

Fourcaud, L. de. François Rude: Départ des volontaires en 1792. (Les Chefs-d'œuvre, 2e année, No. 10, 5 janv. 1896.)

Frey, Carl. Studien zu Michelagniolo. II. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 5.)

Fuhse, Dr. F. Aus der Plakettensammlung des Germanischen Nationalmuseums. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 15.)

Gauthier, Jules. La Sculpture sur bois en Franche-Comté du XVe au XVIIIe siècle; par J. G., archiviste du Doubs. In 8^{0}, 15 p. et grav. Paris, imp. Plon, Nourrit et Ce. 1895.

Gerecze, Dr. Peter. Der silberne Sarg des Propheten Sct. Simeon zu Zara. Mit 28 Illustrationen. (Schluss.) (Ungarische Revue, 1895, 8—10. Heft, S. 497.)

Gerspach. Le tombeau de l'évêque Benozzo Federighi par Lucca della Robbia. (La Chronique des arts, 1896, No. 17, S. 156.)

Gnecchi, Francesco. Medaglione d'oro di Teoderico Re rinvenuto presso Senigallia. (Nuova Rivista Misena, VIII, No. 11—12, S. 171.)

Grandmaison, Charles de. Buste de Ronsard. (L'ami des monuments, X, S. 363.)

Gronau, Georg. Das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 65.)

Grossmann. Médaille religieuse inédite de Fribourg. (Revue suisse de numismatique, 1895, liv. 4—5.)

Guiffrey, Jules. Le tombeau de Sully à Nogent-le-Rotrou, par le sculpteur parisien Barthélemy Boudin (1642). (Revue de l'art français ancien et moderne, T. XI, 1895, S. 361.)

Hann, F. G. Crucifixus in Stein gehauen zu Kraig. (Carinthia, I, 1896, 1.)

— Die Barockkanzel im Gurker Dome. (Carinthia, I, 1896, 2.)

— Die Barockkanzel in der Kirche zu Kraig. (Carinthia, I, 1896, 2.)

Jenny, S. Sacraments-Häuschen in Vorarlberg. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, Seite 30.)

Ilg, Albert. Bildhauer-Arbeiten in Oesterreich-Ungarn. Von der Barocke bis zum Empire. Lichtdrucke nach Naturaufnahmen figuraler Plastik. Mit kunsthistor. Angaben v. Reg.-R. Dir. Dr. A. I. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F^{0}. 12 Taf. Wien, A. Schroll & Co. M. 12.—.

— Donner's und Hildebrand's Wirken für den deutschen Ritterorden in Linz. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 81.)

— Künstler des Hochaltars in der Neuberger Stiftskirche. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 64.)

Joret, Charles. Houdon et le Duc de Weimar, Charles-Auguste. (Bulletin de la Société de l'histoire de Paris, 23e année, 1re livr., S. 61.)

Jouy, E. Lettre à Monsieur le Directeur de l'Annuaire au sujet de la médaille de Laure de Noves. (Annuaire de la Soc. française de numismatique, XX, 1896, S. 46.)

Kohte, J. Der neue Hochaltar in S. Antonio in Padua. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, No. 9.)

Lanz, G. Der alte Stiftsbrunnen zu Heiligenkreuz. (Monatsbl. des Wiener Alterthums-Vereins, 1896, 1.)

Lehfeldt, P. Ueber die thüringische Familie Lendenstreich. (Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. IX, S. 659.)

Lind, K. Aeltere Grabmale in Niederösterreich. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

Louvre. An early mediaeval ivory. (American Journal of archæology, 1895, S. 570.)

Luthmer, F. Die Darstellung der zehn Gebote in der St. Peterskirche zu Frankfurt a. M. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 3.)

Macqueron, Henri. Les Charpentes en bois sculpté dans les églises du XVIe siècle (arrondissement d'Abbeville); par H. M., secrétaire de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8^{0}, 9 p. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixantième congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville.]

Marionneau, Charles. Tombeaux des maréchaux d'Ornano (1610—1626); par C. M., correspondant de l'Institut. In-8^{0}, 23 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Ce. 1895.

Meyer, Alfred G. Die dekorative Plastik des Mailänder Domes. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1896, I.)

Molinier, Emile. Histoire Générale des Arts Appliqués à l'Industrie du Vie à la v du xviii Siècle. Complete in 15 vols. Folio. Contenant plus de 1200 Illusts. en Noir et en Couleurs. Vol I, Les Ivoires. Folio, Ch. Davis Lstr. 30, ed. de luxe, on Japanese paper, Lstr. 120.

Monumente und Standbilder. Sammlung künstlerisch und geschichtlich bedeutsamer Denkmäler. 5. Lfg. gr. F^{0}. (10 Lichtdr.-Taf.) Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

Morsolin, Bernardo. Medaglia in onore di Marsiglio da Carrara. (Rivista italiana di numismatica, VIII, 1895, fasc. 4, S. 475.)

Müntz, E. Le sculpteur Jean Dalmate. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 78.)

Naveau, Léon. Une médaille liégeoise inédite. (Revue belge de numismatique, 1896, S. 203.)

Nolhac, Pierre de. Quelques sculptures de Versailles sous Louis XIV. (La Chronique des arts, 1896, No. 3, S. 19.)

Paluka, Benj. Die Säule Konstantin's VII. Porphyrogennetos auf dem Hippodrom zu Konstantinopel. (Byzantinische Zeitschrift, Bd. 5, Heft 1.)

P. N. Un buste de J. B. Lemoyne au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1896, No. 5, S. 39; No. 8, S. 68.)

Pollách, H. E. Geschichtliches über das Grabmal verschiedener Völker und Zeiten. (Der österr.-ungar. Bildhauer u. Steinmetz, 1896, 5.)

Rousseau, Henry. Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique (suite et fin). (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, année 34, S. 20.)

Saintenoy, Paul. Les fonts baptismaux de bois figurés sur les hautes lisses de la Cathédrale de Tournai. (Académie d'archéologie de Belgique, Bulletin, 4me série des Annales, 2me partie, XXIV, 1896, S. 746.)

Sant'Ambrogio, Diego. Presuntiva ricomposizione dei marmi minori e dei medaglioni di Carpiano nell'antica porta d'accesso al chiostro della Certosa di Pavia. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 423.)

Sartorio, G. A. I marmorari romani nella chiesa di Westminster Abbey. Roma, tip. dell'Unione cooperativa editrice, 1896. 8⁰ fig. p. 25, con tavola.

Scherer, Dr. Chr. L. Studien zur Elfenbeinplastik des 18. Jahrhunderts. III. Die Familie Lücke. (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VII, Heft 5, S. 102; Heft 6, S. 137.)

Schröder, Richard. Marktkreuz und Rolandsbild. (In: Festschrift zur 50jährigen Doktorjubelfeier Karl Weinholds am 14. Januar 1896 von Oskar Brenner. Strassburg, K. J. Trübner, 1896.)

Schwörbel. Zur Geschichte der Grabdenkmäler des Altenberger Doms. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XV, No. 1, Sp. 27.)

Sepulchral statue of Louis de Sancerre, died 1402. (American Journal of archaeology, 1895, S. 566.)

Steiff. Zu der Daucher'schen Originalskulptur in Neuenstein. (Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., 4. Jahrg., 3.—4. Heft.)

Streiter, Dr. R. Aus Aschaffenburg. Altar und Kanzel in der Schlosskapelle. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, IX, 1896, No. 1.)

Stückelberg, E. A. Longobardische Plastik. gr. 8⁰. 114 S. m. Abbildgn. Zürich, E. Leemann. M. 5.—.

Supino, Igino Benvenuto. Nino e Tommaso Pisano. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 343.)

— Nino e Tommaso Pisano. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰ fig. p. 22. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5.]

Vöge. Photographieen n. Holzsculpturen der Sammlung Laporte. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 166.)

Weber, F. Parkes. Medals of Centenarians. (The Numismatic Chronicle, 1895, P. IV, S. 301.)

Winterberg, Constantin. Ueber die Proportionen des menschlichen Körpers wie sie in der antiken Plastik zur Anwendung kommen. (Auf Grund von Originalmessungen ihrer Meisterwerke.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 85.)

Malerei.

Affreschi, Gli, della libreria monumentale del Duomo di Siena. Siena, tip. Cooperativa, 1895. 8⁰. p. 35, con dieci tavole. L. 2.

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. (Ecole allemande, espagnole et anglaise.) Grand in-4⁰, 392 p. avec 215 gravures. Corbeil, impr. Crété. Paris, libr. Laurens.

Angelini, G. F. Di un affresco di Giovanni Spagna. (Annuario della accademia spoletina degli Ottusi, 1893—94. Spoleto, 1895.)

Apsisgemälde alter und neuer Uebung. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 1.)

A. R. Rose van Thieghem et ses filles par Louis David. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 253.)

Araujo, Z. Goya. (Revista critica de historia y literatura Españoles, Portuguesas é Hispano-americanas, Ano 2, No. 1.)

Aubert, Andreas. Der Landschaftsmaler Friedrich. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 18, Sp. 281.)

Baes, Edgar. Rubens et l'Ecole romaine. (La Fédération artistique, 26 janv. 1896, No. 15; 2 févr., No. 16.)

Bauch, Dr. Alfred. Ein vergessener Schüler Albrecht Dürers [Georg Schlenk]. (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 3.)

Beckett, Francis. Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder, udg. paa Foranstaltning af Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvaesenet. LXXI Tavler i Lystryk udf. af Pacht & Crone. Tekst af F. B. Av. un résumé français. [Vorrede: Dr. Henry Petersen] 199 S., 71 Taf. gr. F⁰ und 4⁰. Kjoebenhavn, Tr. hos J. Joergensen & C., 1895.

Berenson, Bernhard. Le „Sposalizio" du Musée de Caen. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 273.)

— Les peintures italiennes de New-York et de Boston. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 195.)

— The Florentine Painters of the Renaissance. With an Index to their Works. Cr. 8vo, 142 p. Putnam's Sons. ⁶/.

Biscaro, Gerolamo. Intorno alla pala dell' altar maggiore della chiesa di San Nicolò in Treviso. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 363.)

— — Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰. p. 8. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5.]

Bode, Wilhelm. Die Fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien. (Schluss.) Die französische Schule. Die altniederländische und die altdeutsche Schule. (Die Graphischen Künste, Jahrg. XVIII, Heft 4, S. 109 u. 114.)

— Ein männliches Bildnis von Hans Memling in der Berliner Galerie. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 3.)

Bonazzi, Fr. Le pitture di Angelo Mozzillo nella sala di udienza del r. stabilimento di s. Eligio in Napoli. Napoli, tip. Francesco Giannini e figli, 1895. 8⁰. 10 p. [Estr. dalla rivista Napoli nobilissima, anno IV.]

Bonola, Giulio. Il tritico di Borgomanero. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 329.)

— Il tritico di Borgomanero. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰ fig. 18 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5.]

Bourdery, L. Léonard Limosin et son œuvre; par L. B., peintre émailleur. In-8⁰, 16 p. et 1 planche. Limoges, impr. et libr. Vᵉ Ducourtieux. 1895.

Braun, Dr. Edmund. Zu Baldungs „Madonna mit der Meerkatze". (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 28.)

Broussolle, Abbé J. C. Benedetto Bonfigli. (L'Université catholique, 1896, No. 1, S. 87.)

Carotti, Giulio. La Gran pala del Foppa nell' oratorio di Santa Maria di Castello in Savona. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 449.)

Chennevières, Henry de. Les Tiepolo de l'Hôtel Edouard André. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 121.)

Cropper, A. E. Studies in the old english masters. X. George Barrett, junior, born 1767, died 1842. (The Artist, 1896, February, S. 78.)

Distel, Th. Zu Christian Leberecht Vogel's Bild: „Des Meisters Söhne" in der K. Gemäldegalerie zu Dresden. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 21, Sp. 342.)

Droghetti, A. Da Ferrara. Un affresco di Gerolamo Carpi. (Arte e storia, XV, No. 3, S. 21.)

Endl, Friedr. Paul Troger, ein Künstler der Barockzeit. (Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, XVI, 1895, Heft 4.)

Engerand, Fernand. Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIᵉ siècle. (La Chronique des Arts, 1896, No. 1, S. 2; No. 2, S. 12; No. 3, S. 20; No. 4, S. 28; No. 5, S. 39; No. 7, S. 54; No. 9, S. 77; No. 10, S. 87; No. 13, S. 115; No. 14, S. 127.)

Escher, Dr. Conr. Joh. Martin Usteri's dichterischer und künstlerischer Nachlass. (= 96. Neujahrsblatt, hrsg. v. der Stadtbibliothek in Zürich auf d. J. 1896.) gr. 4⁰. 48 S. m. 4 Taf. Zürich, (Fäsi & Beer). M. 3.—.

F., C. v. Ein bisher unbeachtetes Werk Cristoforo Solari's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 167.)

— Giorgione da Castelfranco. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 82.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule. IV. Beschreibendes Verzeichniss der niederrheinischen Tafelgemälde seit ca. 1300 bis 1440. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 397; Heft 11, Sp. 329.)

Foucart, Paul et Maurice **Hénault.** Une toile de Pierre Snayers; par P. F., président de la Société d'agriculture, sciences et arts de l'arrondissement de Valenciennes, correspondant du comité des sociétés des beaux-arts, et M. H., associé correspondant de la Société des antiquaires de France, archiviste de la ville de Valenciennes. In-8°, 40 p. et facsimilé d'autographe. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cᵉ. 1896,

Frankenberg und Ludwigsdorf, Kammerschreiber Egbert v. Anhaltische Fürsten-Bildnisse. Mit Genehmigung Sr. Hoh. des Herzogs hrsg. II. Bd. gr. 4°. VI S. u. 23 Bl. illustr. Text m. 40 Lichtdr.-Taf. Dessau, R. Kahle. Geb. M. 10.—.

Frey, Karl. Anmerkungen zu bekannten Bildern. Rembrandt. (Schweizerische Rundschau, 5. Jahrg., No. 12.)

Friedländer, Max J. Bildnisse von Dürer's Vater. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1896, I.)

— Dürer's Bildnisse seines Vaters. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, Seite 12.)

Frimmel, Dr. Theodor von. A propos d'une ancienne Copie d'après Hugues van der Goes. (La Chronique des arts, 1896, No. 17, S. 157.)

— Aus der Galerie in Hermannstadt. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 109.)

— Ein Gang durch die Gallerie des Schotten-Stiftes in Wien. I. II. (Wiener Zeitung, 6. Febr. 1896, No. 30; 7. Febr. 1896, No. 31.)

— Gemalte Galerien. 2. Aufl. gr. 8°. IV, 70 S. mit 1 Taf. Berlin, G. Siemens. M. 1.60.

— Kleine Galeriestudien. N. F. Lfg. III: Die gräfl. Schönborn-Buchheim'sche Gemäldesammlung in Wien. gr. 8°. VIII, 87 S. mit 2 Vollbildern und 6 Abbildgn. im Text. Leipzig, G. H. Meyer. M. 3.—.

Frimmel, Dr. Theodor von. Notizen über Werke von österreichischen Künstlern. V. Eine heilige Nacht des Johann von Aachen in der Galerie Aremberg zu Brüssel. VI. Die Skizze zu Francesco Solimena's Kreuzabnahme. (Mittheilungen der K.K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 93.)

— Un triptyque du Maître de l'Adoration des Mages. (La Chronique des arts, 1896, No. 3, S. 22.)

Frizzoni, G. La Pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 409.)

Gerspach. Découverte d'anciennes mosaïques chrétiennes. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 35.)

— Les mosaïques chrétiennes de Florence. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 1.)

— Un Botticelli sconosciuto, alla Galleria degli Uffizi. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 6, S. 41.)

Gheyn, Chanoine Van den. Autour de la tombe d'Hubert Van Eyck. (Académie d'archéologie de Belgique, Bulletin, 4ᵐᵉ série des Annales, 2ᵐᵉ partie, XXIV, 1896, S. 723.)

Glück, Gustav. Das jüngste Gericht der Wiener Akademie. (Kunstchronik, N. F., VII., 1895/96, No. 12, Sp. 196.)

Goncourt, Edmond de. L'Art japonais du XVIIIᵉ siècle. Hokousaï. In-18 jésus, XIX, 386 p. et fac-similé du portrait d'Hokousaï, octogénaire peint par sa fille Oyéi. Paris, impr. Chamerot et Renouard; libr. Charpentier et Fasquelle. fr. 3.50.

Goirand, A. Notes d'art. Critique de peinture. In-16, 32 p. Cannes, impr. Verne. Paris, libr. de la même maison. [Extraits des journaux le Courrier de Cannes (15 février, 14 mai, 20 avril, 21 et 22 décembre 1894).]

Granberg, Olof. Drottning Kristinas tafvelgalleri på Stockholms slott och i Rom, dess uppkomst och dess öden ända till våra dagar. En histor.-konstkrit. undersökning af O. G., e. o. amanuens. v. nationalmus. Häft 1 & 2. 4°. Stockholm, J. Haeggströms boktr., 1896.

Grandin, G. Les contemporains des Lenain à Laon. (L'ami des monuments, X, S. 367.)

Gronau, G. Zu Giorgione. (Repertorium für Kunstwissenschaft. XIX, 2, S. 166.)

Gruyer, A. Étienne Chevalier et son patron saint Étienne, par Jean Fouquet (volet gauche du diptyque de Melun). (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 89.)

Guiffrey, Jules. Sir Anthony van Dyck: His Life and Work. Trans. from the French by W. Alison. Folio. Henry. 84/.

Haack, Friedrich. Tintoretto als Porträtmaler. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 6, S. 128.)

Hampe, Th. Oswald und Kaspar Krell. (Vergl. Dürers Porträt Oswalds in der Münchener Alten Pinakothek.) (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 23.)

Hann, F. G. Neu aufgedeckte Wandmalereien zu Maria Wörth. (Carinthia, I, 1896, 1.)

Hofstede de Groot, C. De Schuttersmaltijd. (Nederl. Spectator, 1895, S. 247.)

— Jacob Seisenegger. (Nederl. Spectator, 1895, S. 347.)

— Nogmaals: Een merkwaardige verzameling teekeningen. (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 4, S. 238.)

— Wie was „der Meister vom Tode Mariae". (Nederl. Spectator, 1895, S. 80, 96.)

Hymans, Henri. Un Rubens à retrouver. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, T. XV, S. 71.)

Jacobsen, Emil. Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia. Vincenzo Foppa der Aeltere. Vincenzo Civerchio. Floriano Ferramola. Vincenzo Foppa der Jüngere. Gian Girolamo Savoldo. Girolamo Romanino. Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia. Calisto da Lodi. Giulio Campi. Lattanzio Gambara. Giovan Battista Moroni. Luca Mombello. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 19.)

Ilg. Die Gemälde von Schloss Authal. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 107.)

— Porträte des 18. Jahrhunderts im Schlosse Murau. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 106.)

Kastner, Karl. Die Fresco-Gemälde in der Stiftskirche in Ossiach. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 37.)

Kihn, Prof. Dr. Brügge und Hans Memling, ein deutscher Maler. (Historisch-politische Blätter für das kathol. Deutschland, 117. Band, 3. Heft, S. 157.)

Knackfuss, H. Franz Hals. (= Künstler-Monographien. XII.) gr. 8⁰. 60 S. mit 40 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Kochte, J. Il ritratto di Cornelius Claesz Anslo, dipinto dal Rembrandt. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 2, S. 408.)

— Un quadro del Salviati. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 478.)

Koetschau, Karl. Zu Dürer's Familienchronik. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 20.)

Lafond, Paul. M. Hobbema: L'allée de Middelharnis. (Les Chefs-d'oeuvre, 2ᵉ année, No. 10, 5. janv. 1896.)

— Trois tableaux de Goya au Musée de Castres. (La Chronique des arts, 1896, No. 11, S. 99; No. 12, S. 109.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes, par L. L., artiste peintre. Cinquième livraison. 8⁰. p. 321—400. Bruxelles, A. Castaigne.

Lange, Konrad. War Dürer ein Papist? (Die Grenzboten, 55. Jahrg., No. 6.)

Lehfeldt, Prof. Dr. P. Ueber die thüringische Familie Lendenstreich. (Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte u. Altertumskunde, N. F., IX, 1895, S. 659.)

Lehmgrübner, Reg.-Baumstr. P. Mittelalterliche Glasmalereien aus der Victorskirche in Xanten. (Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 46, 1896, Sp. 43.)

Löw, A. Alte Glasmalereien in Niederösterreich. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. 31.)

Marcuard, F. v. Das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen. Kunstgeschichtliche Studie. gr. f⁰. 4 Bl., 27 S., 8 Taf. München, Verlagsanst. f. Kunst u. Wiss. 1896. M. 25.—.

Maulde la Clavière, R. de. Jean Perréal, dit Jean de Paris, sa vie et son œuvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 58 u. 240.)

Michaelis, Ad. Raffael's Geburtstag. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, Nr. 12, Sp. 185.)

Michel, Emile. Les portraits de Lorenzo Lotto. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 35.)

M. L. Notes sur les Maîtres italiens à la Royal Academy. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 75.)

Monument, Un, à Frans Hals. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 76.)

Morel, C(harles). Une illustration de l'Enfer de Dante. LXXI miniatures du XVe siècle. Reproduction en phototypie et description par C. M., Chancelier de l'Univ. de Fribourg en Suisse. Paris, H. Welter, 1896. XIII, 139 S., 71 Taf. mit je 1 Erl.-Bl. qu.-8⁰.

Müntz, Eugène. Dessins inédits du Michel-Ange. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 321.)

— Raphael: His Life, Works and Times. Illust. with 108 Engravings. Trans. by Walter Armstrong. New ed., Revised and Corrected. Roy. 8vo, 244 p. Chapman and Hall. 7/6.

Muther, Richard. The History of Modern Painting. In 3 vols. Vol. 2. Roy. 8vo, 848 p. Henry. 18/6.

Nolhac, Pierre de. Les portraits du Dauphin, fils de Louis XV au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1896, No. 17, S. 154.)

Ollendorff, Oskar. Der Cortegiano-Typus. Eine Studie über Raffael'sche Charaktere. (Preussische Jahrbücher, 84. Band, Heft 1, 1896, S. 54.)

Phillips, Claude. Old masters at the Royal Academy. II—III. (The Academy, 1896, No. 1238, S. 81; No. 1240, S. 120.)

Ponsonailhe, Charles. Albrecht Dürer: La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean. (Les Chefs-d'œuvres, 5 févr. 1896, No. 11.)

Rembrandt, Ein neuer. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 11, Sp. 181.)

Reymond, Marcel. Caractère italien du génie de Rubens. 8⁰. 19 S. Grenoble, Impr. F. Allier père & f., 1896.

Ricci, Corrado. La madonna dal Collo Lungo del Parmigiano. Parma, tip. Luigi Battei, 1895. 8⁰. 9 p. [Estr. dall' Archivio storico per le provincie parmensi, vol. IV (anno 1895).]

Riehl, Prof. Dr. Berthold. Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrh. [Aus: „Oberbayer. Archiv f. vaterländ. Geschichte."] gr. 8⁰. 160 S. m. Abbildgn. u. 11 Taf. München, G. Franz' Verl. in Komm. M. 4.—.

Roberti, T. Un dipinto di Giacomo da Ponte. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 7, Seite 53.)

Robinson, J. C. Jael and Sisera. Notice of a picture by Velazquez heretofore undescribed contributed to the Exhibition of Spanish Art at the New Gallery, January 1896. 8⁰. 24 p., 1 pl. London, 1896.

Rooses, Max. Oude en nieuwe kunst. I. Het nieuw antwerpsch museum; Petrus Paulus Rubens; De Hollandsche meesters in den Louvre. 8⁰. 215 p., illustré de gravures hors texte. Gand, J. Vuylsteke, 1895.

Rosenberg, Adolf. Peter Paul Rubens. V. Die ersten Jahre in Antwerpen 1608—1612. (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VII, Heft 5, S. 110.)

Roten, L. L. v. Das Leben des Malers Raphael Ritz v. Niederwald. (= Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich f. 1896.) gr. 4⁰. 35 S. m. 1 Bildnis u. 1 Taf. Zürich, (Fäsi & Beer). M. 3.—.

Rubbiani, Alf. Primitiva dipintura murale nella chiesa di s. Francesco in Bologna, sec. XIII—XIV: relazione intorno ad un saggio di dipintura dell' abside in detta chiesa che, corredata di tavole illustrative, fu esibita dalla commissione per la fabbrica di s. Francesco alla r. commissione conservatrice dei monumenti nel dicembre 1895. Bologna, ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli tip. edit., 1895. 4⁰. 37 p.

Saccardo, Ing. P(ietro). Les mosaïques de la basilique de St. Marc à Venise. 4⁰. 208 p. Venise, F. Ongania, 1894.

Scheibler, Ludw. u. Carl **Aldenhoven.** Geschichte der Kölner Malerschule. (= Publikationen der Gesellschaft f. rheinische Geschichtskunde, XIII.) Lfg. 2. 33 Taf. gr. F⁰. Lübeck, Joh. Nöhring. In Mappe M. 40.—.

Schmarsow, Aug. Masaccio-Studien. II: Masaccio's Meisterwerke. gr. 8⁰. VII, 97 S. m. 18 Lichtdr.-Taf. gr. Fol. in Mappe. Kassel, Th. G. Fisher & Co. M. 30.—.

Schmid, H. Alfr. Holbein d. J. (Mit Abbildg.) (Sitzungsbericht IV, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Schneider, Dr. Friedrich. Theologisches zu Raffael. Disputa-Transfiguration. (Der Katholik, 13. Bd., 1896, Heft 1.)

Schnütgen. Die beiden altkölnischen Wandschreinthüren in St. Kunibert zu Köln. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 1.)

Schrank, L. François Boucher. (Photogr. Correspondenz, 1896, Januar.)

Schultze, V. Die Wiener Genesis-Miniaturen. (Christl. Kunstblatt, 1896, 3.)

Sepp, J. N. Ursprung der Glasmalerei und ihr Patron Jacobus Alemanus, gen. da Ulmo. (Der Kunstgewerbe-Gehilfe, I.)

Sgulmero, Pietro. Un affresco d'importanta storica. (Arte e storia, XV, No. 3, S. 20.)

Springer, Anton. Raffael und Michelangelo. 2. Bd. Mit 52 Textbildern u. 4 Kpfrn. 3. Aufl. gr. 8⁰. X, 399 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 9.—.

Sterck, J. F. M. Jacob Cornelisz. en zijne schilderijen in de „Kapel ter Heilige Stede". (Oud-Holland, XIII, 1895, Aflev. 4, S. 193.)

Stiassny, Rob. Hans Baldung Griens Wappenzeichnungen in Coburg. Ein Beitrag zur Biographie des oberrhein. Meisters. [Aus: „Jahrb. d. k. k. herald. Gesellsch. Adler."] 2. Aufl. Lex.-8⁰. 75 S. m. 16 Lichtdr.-Taf. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 12.—.

Teutsch, Fr. Die Bilder und Altäre in den evang. sächsischen Kirchen. (Correspondenzblatt des Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, 19. Jahrg., No. 4.)

Thieme, U. Schäufelein und der Meister von Messkirch. (Sitzungsbericht III, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Thörl. Die Pfarrkirche in Kärnten, und ihre mittelalterlichen Wandmalereien. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 2.)

Thompson, Edward Maunde. English Illuminated Manuscripts. With 21 plates Imp. 8vo, 68 p. Paul, Trübner and Co. 18/.

Thormann, Frz. und W. F. v. **Mülinen.** Die Glasgemälde der bernischen Kirchen. Hrsg. v. der bern. Künstlergesellschaft u. dem bern. Kantonal-Kunstverein. Mit Zeichngn. v. Rud. Münger. gr. 4⁰. 98 S. m. 21 Taf. Bern, (K. J. Wyss). M. 8.—.

Tourneux, Maurice. Jean-Baptiste Perronneau. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 5, 131, 309.)

Trabaud, P. Etude esthétique sur Nicolas Froment, peintre, primitivement en Italie, ensuite à la cour du roi René, à Avignon; par P. T. In-8⁰, 6 p. et planche. Marseille, imp. Barthelet et Cᵉ. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Marseille.]

Ulmann, Hermann. Piero di Cosimo. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. 17, Heft 1, S. 42.)

Valabrègue, Antony. Hans Holbein: Portrait de Georges Gisze. (Les Chef-d'œuvres, 5 févr. 1896, No. 11.)

Vasconcellos, Joaquim de. A pintura portugueza nos sec. XV e XVI. (Arte. Revista internacional, T. I, No. 2.)

Verzeichniss von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrh., nach kunstwissenschaftl. Gesichtspunkten geordnet m. beigefügten Verkaufs-Preisen. 7. Lfg. gr. 8⁰. (S. 847—988.) Berlin, Amsler & Ruthardt. M. 10.—.

Vinci, Leonardo da. Il codice atlantico di Leonardo Da Vinci nella biblioteca ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 8. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1895. Fo. 253—300 p., con quaranta tavole.

Vischer, R. Ueber Hans Baldung Grien. (Münchener Allgem. Zeitg., Beilage, 1896, No. 15.)

Vöge, Wilhelm. Ein Verwandter des Codex Egberti. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 105.)

Weber, Paul. Der Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage No. 67.)

Wiepen, Dr. Eduard. Der Kölner Maler Bartholomäus Fuscus. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XV, No. 1, Sp. 20.)

Wustmann, Rudolf. Briefe Niklaus Manuels. (Zeitschrift für Kulturgeschichte, N. F., Bd. III, Heft 3, S. 145.)

Graphische Künste.

Chodowiecki, Daniel. Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im J. 1773. 108 Lichtdr. nach den Originalen in der königl. Academie der Künste in Berlin. Mit erläut. Text u. e. Einführg. von Prof. Dr. W. v. Oettingen. 2. Ausg. qu. gr. 8⁰. X, 100 S. Berlin, Amsler & Ruthardt. M. 20.—.

Claudin, A. Les Libraires, les Relieurs et les Imprimeurs de Toulouse au XVIᵉ siècle (1531—1550), d'après les registres d'impositions conservés aux archives municipales. Documents et notes pour servir à leur histoire, publiés et annotés par A. C. In-8⁰, 71 p. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, libr. Claudin. 1895. [Tiré à 100 exemplaires non mis dans le commerce. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Dauze, P. Index biblio-iconographique; par P. D., des „Cent Bibliophiles“ et de la „Bibliographical Society“. Précédé d'une préface de Paul Eudel. (Janvier à octobre 1894.) AA-HN. Grand in-8⁰, VIII, 268 p. Laval, impr. Jamin. Paris, Répertoire des ventes publiques cataloguées. 1895.

Delignières, E. Conférence sur les graveurs abbevillois au musée d'Abbeville et du Ponthieu, le 30 juin 1893, par M. E. D., président de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8⁰, 16 p. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixantième congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville.]

Delisle, Léopold. Notice sur un livre d'astrologie de Jean duc de Berry. (Bulletin du bibliophile, 1896, 105.)

Douglas, Robert K. Japanese illustrated books. (Bibliographica, P. IX, S. 1.)

Early English Printing: A Series of Facsimiles of All the Types Used in England during the 15th Century, with some of those Used in the Printing of English Books abroad. With Introduction by E. Gordon Duff. In portfolio. Paul, Trübner and Co. 42/.

Fage, R. Etienne Bleygeat, François Varolles, maîtres imprimeurs; les Frères Delbos, fondeurs en caractères. In-8⁰, 14 p. Limoges, impr. et libr. Vᵉ Ducourtieux. 1895. [Contribution à l'histoire de l'imprimerie à Tulle, II.]

Forrer, R. Alte und neue Neujahrswünsche. (Antiquitäten - Zeitschrift, Jahrg. VI, No. 17, Sp. 481.)

Garnett, R. The early italian book-trade. (Bibliographica, P. IX, S. 29.)

Grand, G. H. Les Maîtres de la lithographie. J. B. Isabey. 8⁰, 28 p. et portrait. Châteaudun, impr. de la Société typographique.

Grand-Carteret, John. Les almanachs français. Bibliographie - iconographie des almanachs - années - annuaires . . . et autres publications annuelles éd. à Paris. (1600—1895). Ouvr. ill. de 5 planches color. et de 306 vign. 8⁰. CX, 846 p. Paris, J. Alisié & C. 1896.

Haden, F. R. The Etched Work of Rembrandt: A Lecture delivered in the Gallery of the Royal Society of Painter Etchers, April 5, 1895. 8vo. Macmillan. 1/.

Keinz, Biblioth. Frdr. Die Wasserzeichen des XIV. Jahrh. in Handschriften der k. bayer. Hof.- u. Staatsbibliothek. [Aus: „Abhandlungen d. k. b. Akad. d. Wiss.“] gr. 4⁰. 46 S. m. 38 Taf. München, G. Franz' Verl. M. 4.—.

Lehrs, Max. Der Meister W—, ein Kupferstecher der Zeit Carls des Kühnen. Mit 31 Taf. in Lichtdr. gr. Fᵒ. 25 S. Text. Dresden, W. Hoffmann. In Mappe M. 75.—.

Leitschuh, Friedrich. Zur Geschichte des Bücherraubes der Schweden in Würzburg. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 104.)

Leprieur, Paul. Le centenaire de la lithographie. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 45, 147.)

Lippmann, Friedrich. Publikation der Handzeichnungen Dürers. (Sitzungsbericht IV, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Lützow, Carl v. Geschichte der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst. 1871—1895. Nebst e. Rückblick auf den älteren Wiener Kunstverein. gr. 4⁰. 38 S. m. Abbildgn. u. 4 Taf. Wien, Gesellschaft f. vervielfältig. Kunst. M. 10.—.

Pennell, Joseph. The Illustration of Books: A Manual for the Use of Students. Notes for a Course of Lectures at the Slade School, University College. Cr. 8vo, XII, 166 p. T. Fisher Unwin. 2/6.

Pollard, W. The woodcut designs for illumination in Venetian books, 1469 — 73. (Bibliographica, P. IX, S. 122.)

Prunaire, A. Les plus beaux Types de lettres, d'après les maîtres de cet art, choisis et gravés par A. P. Avant-propos par Claudius Popelin. In-4⁰, 25 p. et 80 planches. Dijon, impr. Darantière. Paris, libr. Schmid. 1895.

Rivoli, Duc de. Les livres d'heures français et les livres de liturgie vénitiens. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 163.)

Rondot, Natalis. La gravure sur bois à Lyon au XVᵉ siècle. (Bibliographica, P. IX, S. 46.)

— Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XVᵉ siècle par N. R., Corresp. de l'Inst. (Publié dans la Revue du Lyonnais de Mai à Décembre 1895.) Lyon, Impr. de Mougin-Rusand. Paris, Libr. de A. Claudin, 1896. 245 p. 4⁰.

[**Scheltema,** F. Adama v. & Anton **Mensing**.] Topographie ancienne. Catalogue à prix marqués de cartes anciennes et de vues de villes. XVme—XIXme siècle. 8°. 284 S. Amsterdam, F. Muller & Co., 1896.

Schmidt, Charles. Repertoire bibliographique Strasbourgeois jusque vers 1530. VII: Jean Knobloch 1500—1528. 4°. IX, 102 S. m. 4 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 18.—.

Schmidt, W. Landschaftliche Zeichnungen in der Nationalgalerie zu Budapest. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 120.)

— Zu M. Ostendorfer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 122.)

— Zur Kenntniss der Holzschnitte der Dürer'schen Schule. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 118.)

Springer, Jaro. Ueber den Regenten Philipp von Orléans als Künstler und Sammler. (Sitzungsbericht III, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Squire, W. Barclay. Notes on early music printing. (Bibliographica, P. IX, S. 99.)

Sträter, August. Der heilige Eustachius oder Hubertus. Kupferstich von Albert Dürer. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 361.)

Tourneux, Maurice. Gustave Brunet. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 130.)

Uhlirz, Karl. Beiträge zur Geschichte des Wiener Bücherwesens. (1326 bis 1445.) (Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 79.)

Wheatley, H. B. The Strawberry-Hill Press. (Bibliographica, P. IX, S. 83.)

Kunstgewerbe.

Art de la ferronnerie ancienne et moderne, revue mensuelle, paraissant le 15 de chaque mois. Ire année. No. 1. 15 janvier 1896. In-4°. 20 p. avec fig. et pl. Paris, Rouam.

Atz. Zur Glockenkunde. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 55.)

Barbier de Montault, X. La chaire de Notre-Dame de Niort (Deux-Sèvres), à Château-Larcher (Vienne). (Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 226.)

Barock-Cartouchen. 40 Facsimile-Tafeln nach Originalen des 17. Jahrh. Gr. 4°. Leipzig, K. W. Hiersemann. In Mappe M. 20.—.

Bucheinbände aus dem Bücherschatze der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Eine Vorlagensammlung für Buchbinder, Gewerbeschulen, Graveure, Musterzeichner u. s. w., m. beschreib. Texte hrsg. v. Cust. Dr. H. A. Lier. 2. Aufl. gr. 4°. 51 Photogr. m. V, 12 S. Text. Leipzig, E. Twietmeyer. In Mappe M. 50.—.

Cellini, Benvenuto, Life of. Newly Translated into English by John Addington Symonds. 4th ed. With Mezzotint Portrait and 16 Reproductions of Cellini's Works. 8vo, 520 p. J. C. Nimmo. 7/6.

Čermák. Kacheln in Časlau aus dem 15. Jahrhundert. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 112.)

Chytil, Dr. Karl. Zur Charakteristik des böhmischen geschliffenen Glases des 17. und 18. Jahrhunderts. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 1 u. 28.)

Crane, Walter. Die Forderungen der decorativen Kunst. Uebers. v. O. Wittich. Gr. 8°. III, 214 S. Berlin, G. Siemens. M. 2.—.

Diesbach, M. de. Stalles de l'abbaye d'Hauterive. (Fribourg artist., 1896, Janv.)

Fei, G. Cornice in legno della prima metà del Sec. XVII. (Arte ital. decor. e ind., IV, 9.)

Folnesics, Jos. Die Anfänge des Schmuckes. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 45.)

Geistberger, J. Allgemeines über die Glocken. (Die kirchliche Kunst, III, 3.)

— Die Thurmglocken zu St. Stephan in Wien. (Die kirchliche Kunst, III, 1.)

Gödel, Alois. Ein Waffen-Inventar von der Burg Eichhorn. (Antiquitäten-Zeitschrift, VI, No. 19, Sp. 553.)

Gutersohn, Ulrich. Die Schweizerflora im Kunstgewerbe. (Schweizerische Rundschau, 6. Jahrg., No. 2.)

Hagen, Luise. Das Frauenkleid in der Kunst- und Kulturgeschichte. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 40. Jahrg., April.)

Hann, F. G. Altes Messgewand zu Kraig. (Carinthia, I, 1896, 1.)

— Ein Reliquienkreuz zu Pisweg. (Carinthia, I, 1896, 1.)

— Gothischer Kelch zu Obermillstatt. (Carinthia, I, 1896, 1.)

Hann, Gothisches Kreuz, Taufschüssel und Lababo zu Kraig. (Carinthia, I, 1896, 1.)

— Werthvolle Kelche und Paramente in der Sacristei der Kirche zu Millstatt. (Carinthia, I, 1896, 2.)

Harnisch, 'Der gothische und der Maximilians-. (Der österr.-ung. Bildhauer u. Steinmetz, 1896, 1.)

Hottenroth, Frdr. Handbuch der deutschen Tracht. Mit 1631 ganzen Fig. u. 1391 Teilfig. in 271 schwarzen Textillustr., 30 Farbentaf. u. e. Titelvignette. 15. (Schluss-) Lfg. gr. 8⁰. (VI u. 897—983 S. m. 2 farb. Taf.) Stuttgart, G. Weise. à M. 2.—.

Ilg. Die Gobelins im Schlosse Krumau in Böhmen. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 104.)

Julliot, G. La croix de Nailly. (Revue archéologique, t. XXVIII, S. 33.)

Knebel, Konrad. Die Freiberger Goldschmiede-Innung, ihre Meister und deren Werke. Ein Beitrag zur Geschichte des sächsischen Kunsthandwerks. (Mitteilungen vom Freiberger Altertumsverein, 31. Heft, S. 1.)

Lang, H. Die Geschichte der Keramik. (Der Kunstgewerbe-Gehilfe, 2.)

Lehfeldt, P. Ueber den Glockennamen Susanna. (Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. IX, S. 664.)

L. S. Manufacture des gobelins. Réparation de la tapisserie de Saint-Remi. (La Chronique des arts, 1896, No. 4, S. 30.)

M., X. B. de. Un verre doré des Catacombes. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 36.)

Marsaux, L. Canons d'autel et chasuble de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris. (Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 234.)

— Trésor d'Antoing (Belgique). (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 29.)

Matthew's, Brander, Bookbindings, Old and New: Notes of a Book-Lover, with an Account of the Grolier Club, New York. (The Ex-Libris Series.) Roy. 16mo, 356 p. G. Bell and Sons. 7/6.

Mazerolle, F. Documents sur les relieurs des ordres royaux de Saint-Michel et du Saint-Esprit. (Suite.) (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 85.)

Poutiers, Aristide. La Menuiserie (Choix et Travaux préparatoires des bois; l'Art d'assembler les bois; la Menuiserie en bâtiment; la Stéréotomie; Escaliers); par A. P. professeur à l'Ecole régionale des beaux-arts d'Angers. In-18 jésus, 366 p. avec fig. Angers, imp. Burdin et Cᵉ. Paris, librairie J. B. Baillière et fils. 1896. [Bibliothèque des connaissances utiles.]

Raadt, Th. de. Le mobilier et la bibliothèque d'un riche ecclésiastique au XVᵉ siècle. (Annales de la Soc. d'archéologie de Bruxelles, 1896, 1.)

Radić, Fr. Altkroatisches Schwert. [In kroatischer Sprache.] (Starohrvatska Prosvjeta, I, 4.)

Renaissance-Cartouchen. 40 Taf. Facsimilereproductionen nach Originalen des XVI. Jahrh. gr. 4⁰. Leipzig, K. W. Hiersemann. In Mappe M. 20.—.

Ritter, Fr. Die „Perspectifischen Stück" des Wiener Hoftischlers Georg Has. (Mittheilungen des k. k. Oester. Museums, N. F., XI, 1896, S. 69.)

Roeper, Adb. Deutsche Schmiedearbeiten. Ausgewählt u. hrsg. v. R., mit e. Vorwort versehen von Mus.-Dir. Hans Bösch. gr. F⁰. 50 Taf. in Photogr. u. Lichtdr. m. 4 S. Text. München, Jos. Albert. In Mappe M. 30.—.

Rouyer, Jules. L'Œuvre du médailleur Nicolas Briot en ce qui concerne les jetons; par J. R. In-8⁰, 243 p. Nancy, imp. Vagner; lib. Wiener. 1895. Tiré à 50 exemplaires.

R. Str. Das Chorgestühl in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. (Blätter für Architektur u. Kunsthandw., 1896, 3.)

Schalk, K. Bruderschaftsbuch der Wiener Goldschmiedezeche, angelegt im Jahre 1367. (Zeitschrift für Social- u. Wirthschaftsgeschichte, hrsg. v. St. Bauer u. L. M. Hartmann, 4. Bd., 2. Heft.)

Schricker, A. Georg Kobenhaupt, der Meister des Prachtpokals der königl. bayerischen Schatzkammer. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1896, 2.)

Seidel, Paul. Der Silber- und Goldschatz der Hohenzollern im königl. Schlosse zu Berlin. Mit 2 allegor. Darstellungen, entworfen v. E. Doepler d. J., nebst 1 Heliograv. u. 41 Lichtdr. gr. 4⁰. VII, 65 S. Berlin, Cosmos. M. 50.—.

Silberschatz, Der, von Fogarasch. (Antiquitäten-Zeitschrift, VI, No. 19, Sp. 556.)

Stockbauer, J. Humoristische Bildungen im alten Kunstgewerbe. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1895, 12.)

Stückelberg, E. A. Reliquien und Reliquiare. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIV, Heft 2, 1896.)

— Reliquien und Reliquiare. (= Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIV. 2. Heft.) gr. 4⁰. 32 S. m. Abbildgn. u. 1 farb. Taf. Zürich, Fäsi & Beer in Komm. M. 3.20.

Techtermann, M. de. Calice de Sebast. Werro. (Fribourg artistique, 1895, 4.)

Zais, Ernst. Die bischöfl. Wormsische Faiencefabrik zu Dirmstein. 8⁰. 36 S. m. 1 Fabrikmarke. München (C. Fritich). M. 2.—.

Topographie.

Arte e storia in Toscana. (Arte e storia, XV, No. 3, S. 17.)

Berchet, Fed. Terza relazione annuale (1895) dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto. Venezia, tip. edit. di M. S. fra Compositori tipografi, 1896. 8⁰. 139 p.

Bergner, Heinrich. Neue Untersuchungen über die Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Amtsbez. Kahla. (Mittheil. des V. f. Geschichts- u. Altertumsk. z. Kahla u. Roda, Bd. V, 1895, Heft 1, S. 30.)

Boetticher, Adf. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. Im Auftrage des ostpreuss. Prov.-Landtages bearb. V. Hft. Litauen. Lex.-8⁰. VII, 158 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Königsberg, B. Teichert in Komm. M. 3.—.

Boutroue, Alexandre. En Scandinavie (notes de voyage): le pays, ses monuments et ses habitants, conférence faite à l'assemblée générale de la Société de géographie de Paris, le 19 avril 1895, accompagnée d'une carte, par A. B., scrutateur de la Société de géographie de Paris. In-8⁰, 36 p. Paris impr. Motteroz; libr. Leroux; aux bureaux de la Revue de géographie, 15, rue Soufflot. fr. 1.25. [Extrait de la Revue de géographie (juillet-août-septembre 1895.)]

Büttner Pfänner zu Thal, Dr. Anhalts Bau- u. Kunst-Denkmäler nebst Wüstungen. Mit Illustr. in Heliograv., Lichtdr. u. Phototypie. Ausg. in 5 Kreisen. Ballenstedt. (64 S. m. 8 Taf. M. 3.—.) Bernburg (160 S. m. 18 Taf. M. 7.50). Dessau (96 S. m. 11 Taf.). Köthen (96 S. m. 8 Taf.). Zerbst (136 S. m. 14 Taf. M. 7.50). gr. 4⁰. Dessau, R. Kahle. M. 30.—.

Carocci, Guido. Arte e Storia in Toscana. II. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 7, S. 49.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Prov.-Verbandes hrsg. Bd. 3. Hft. 3: Der Kreis Neuss. Lex.-8⁰, VI u. S. 309 bis 435 m. 67 Abbildgn. u. 7 Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 4.50.

Corona, Fr. Guida storico-artistica, commerciale dell' isola di Sardegna. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1896. 16⁰ flg. VIII, 358 p. con tavola.

Endl, Capitul. P. Frdr. Studien über Ruinen, Burgen, Klöster und andere Denkmale der Kunst, Geschichte und Litteratur etc. des Horner Bodens. I. Bd., 3. Hft. gr. 8⁰. (S. 89—156 m. 9 Illustr.) Altenburg, Wien, St. Norbertus in Komm. M. 1.60.

G. Correspondance d'Italie. (La Chronique des arts, 1896, No. 13, S. 119.)

Gerspach. Correspondance d'Italie. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 63.)

Kochte, J. Conservazione e restauro di monumenti. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 407.)

Kohte, Reg.-Baumstr. Jul. Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Im Auftrage des Prov.-Verbandes bearbeitet. 3. B.: Die Landkreise des Reg.-Bez. Posen. 3. Lfg.: Die Kreise Fraustadt, Lissa, Rawitsch u. Gostyn. Lex. 8⁰. (S. 171—256 m. Abbildgn. u. 1 Taf.) Berlin, J. Springer. M. 2.—.

Kommission, Eine, zur Erhaltung der Kunstdenkmäler i. Königreich Sachsen. (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft 31, S. 128.)

Kunstdenkmäler, Elsässische. Monuments d'art de l'Alsace. In Gemeinschaft m. Priv.-Doz. Dr. Fr. Leitschuh u. Mus.-Dir. Ad. Seyboth hrsg. v. Dr. S. Hausmann. (In 24 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F⁰. 5 Lichtdr.-Taf. Strassburg, W. Heinrich. M. 2.—.

Kunstdenkmale Bayerns. 12. Lfg. München, J. Albert. M. 9.—.

Lehfeldt, Prof. Dr. P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Heft 22: Herzogth. Sachsen-Altenburg. Amtsger.-Bezirke Ronneburg u. Schmölln. Lex.-8⁰. X u. S. 309—435 u. VIII S. m. 17 Abbildgn. u. 1 Lichtdr.-Bild. Jena, G. Fischer. M. 3.50.

— Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Amtsgerichtsbezirk Kahla. Geprüft durch Dr. H. Bergner, Pfarrer in Pfarrkesslar. Nachgeprüft durch Prof. Dr. P. L. in Berlin. 8⁰. 53 S. Berlin, Druck von J. F. Starcke, 1895.

Normandie, La, monumentale et pittoresque. Edifices publics, châteaux, manoirs, etc. Héliogravures de P. Dujardin d'après les photographies de Paul Robert et d'Henri Magron. „Calvados.“ In-f° en deux parties. Première partie, texte par MM. E. de Beaurepaire, A. Decauville Lachênée, P. de Farcy, Ch. Hettier, F. Huard, G. Lavalley, J. Lestrambe, G. Le Hardy, P. de Longuemare, E. Travers, G. Vanel, 372 p. et 46 pl.; deuxième partie, texte par MM. C. A. de Beaurepaire, G. de Beaurepaire, Boscroger, L. Braquehais, C. Bréard, D. D., A. Decauville Lachênée, P. de Farcy, A. Gasté, A. Gilbert, C. Hettier, l'abbé L. Huet, le commandeur H. Le Court, C. Le Goffic, P. de Longuemare, l'abbé Marie, A. Monod, A. Pellerin, le vicomte L. Rioult de Neuville, E. de Souderne, E. Travers et G. Vanel, 286 p. et pl. 47 à 84. Le Havre, impr. et libr. Lemale et C°. 1895.

Organisation, Die, der Denkmalspflege in Pommern. (Baltische Studien, XLV, S. 621.)

Paulus, Conservat. Dr. Ed. Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Im Auftrag des k. Ministeriums des Kirchen- u. Schulwesens bearb. Text. (Inventar.) 11—15. Lfg. Lex.-8°. (Schwarzwaldkreis 288 S. m. Abbildgn.) Stuttgart, P. Neff Verl. à M. 1.60.

Paysages et Monuments du Poitou, photographiés par Jules Robuchon, de la Société des antiquaires de l'Ouest, imprimés en héliogravure par Dujardin, avec notices par divers auteurs. Livraisons 248—249: le Talmondais. Les Mauxfaits (Vendée), par M. René Vallette. In-f°, p. 21 à 31 et 3 pl. Paris, imp. Motteroz.

Portfolio du pays de Liège (province de Liège, Namur et Luxembourg). Vues photographiques de monuments anciens et modernes, châteaux et habitations, églises et scènes religieuses, sites pittoresques et promenades, scènes de mœurs et d'actualité, établissements industriels, tableaux historiques, œuvres d'art. Préface d'Albert Ransac. Livr. 8—10. 4°. Liège, J. Piette, 1895—96.

P. W. Die Provincialcommission zur Erhaltung der Denkmäler in Brandenburg. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 1, S. 8.)

Schmidt, Hermann, Rektor in Arnstadt. Berichtigungen und Ergänzungen zu Apfelstedt: Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstentums Schwarzburg-Sondershausen. 2. Heft: Oberherrschaft. (Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte u. Altertumskunde, N. F., IX, 1895, S. 380.)

Wastler, Jos. Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark. (Mittheilungen des histor. Vereins für Steiermark, 43 Heft.)

Aachen.

— **Bock,** Dr. Frz. Die projektirte Wiederaufnahme der musivischen Restaurations-Arbeiten im Aachener Münster. 2 Thle. 8°. 19 u. 8 S. Aachen, (Cremer). M. —.50.

— [**Bock,** Dr. Franz.] Nochmals die musivischen Restaurationsarbeiten im hiesigen Oktogon. Separatabdr. aus No. 273, 274 u. 276 des Polit. Tagebl. im Nov. 1895. (Aachen, 1895.) 8°. 8 S.

Aosta.

— **Eyssenhardt,** Frz. Aosta und seine Alterthümer. (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. v. R. Virchow u. W. Wattenbach. N. F., 240. Hft.) gr. 8°. 34 S. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. M. —.80.

Baume-les-Messieurs.

— **Brune.** Le Mobilier et les Œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs (Jura); par M. l'abbé B., correspondant du ministère. In-8°, 23 p. et grav. Paris, Imprim. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1894).]

Bordeaux.

— **E. C.** Les Beaux-Arts à Bordeaux d'après des documents officiels. (Revue des Pyrénées, t. VII, S. 630.)

Brixen.

— **Walchegger,** Dombenef. Joh. Ev. Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Mit 12 Lichtdr.-Bildern auf 9 Taf. u. 10 Illustr. im Text. gr. 8°, 127 S. Brixen, Buchh. des kath.-polit. Pressvereins. M. 3.—.

Caen.

— **Robillard de Beaurepaire,** Eugène de. Caen illustré, son histoire, ses monuments. Texte par E. de R. de B. Eauxfortes et dessins par Paulin Carbonnier. Grand in-4°, VII, 540 p. Caen, impr. Delesques; libr. Le Blanc-Hardel.

Celle.

— **Nöldeke,** C. Die Stadtkirche in Celle. Von Oberapellationsrath Dr. [C.] N. 8°. 40 S. Celle, Druck v. Schweiger & Pick, 1895.

— [**Nöldeke,** Dr. C. u. H. **Dehning**.] Das Schloss in Celle. 8°. 26 S. m. 2 Taf. Celle, Schweiger & Pick, 1894.

Cluny.

— **Ricard,** E., Cluny et les environs, avec notice historique et vue d'ensemble de l'abbaye avant 1789. Nancy, phototypie J. Royer. Fr. 2.—.

Epinal.

— **Ferry,** Ch. Guide du parc du château d'Epinal (origines, histoire, description); par Ch. F., archiviste de la ville et des hospices. In-16, 48 p. et 4 pl. Epinal, impr. Klein et Ce. fr. 1.—.

Florenz.

— **Sertillanges,** R. P. Un pèlerinage artistique à Florence. In-8°, 100 p. Paris, imprim. Levé; aux bureaux de la Revue thomiste, 222, rue du Faubourg-Saint-Honoré.

Friesach.

— **Grueber.** Virgilienberg zu Friesach. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 97.)

Goldenkron in Böhmen.

— **Mörath,** Anton. Goldenkron. Aufstellung von Grabmälern der Aebte und einzelnen Personen in dem Capitelhause. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 19.)

Guttaring.

— **Hann,** F. G. Werthvolle Kunstgegenstände und archäolog. Objecte im Pfarrhofe zu Guttaring. (Carinthia, I, 1896, 1.)

Huy.

— **Dubois,** René. La ville de Huy au XVIIIe siècle. 8°, 116 p., 1 plan, 1 pl. et figg. dans le texte. Huy, Mignolet, 1895. [Bulletin du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts, t. X, 1895.]

Itsatsou.

— **Rupin,** Ernest. Le trésor de l'église d'Itsatsou (Basses-Pyrénées), XVIIIe siècle. (Revue de l'Art chretien, 1896, S. 17.)

Köln.

— Koeln in Bildern nach neuen Orig.-Aufnahmen. qu. gr. 4°. 60 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text. Köln, P. Neubner. In Mappe M. 24.—.

Lille.

— Collectionneur, Le, lillois, suite à Lille ancien. Album de 40 planches. Sujets historiques, monuments, curiosités, etc. Lille, Boldoduc, imp.-édit.

Löwen.

— **Even,** Edward Van. Louvain dans le passé et dans le présent. Formation de la ville, événements mémorables, territoire, topographie, institutions, monuments, œuvres de l'art. Par E. V. E. 4°. XVI, 684 p., 34 pl. Louvain, A. Fonteyn, 1895.

Magdeburg.

— Magdeburgs Bau- u. Kunstdenkmäler. II. Serie. Bau- und Kunstdenkmäler der Renaissance und des Barock. 40 (Lichtdr.-) Taf. nach photograph. Aufnahmen von E. v. Flottwell. (Neuer Abdr.) gr. F°. Berlin, Schuster & Bufleb. In Mappe M. 32.—.

Mannsberg in Kärnten.

— **Ilg.** Aus Schloss Mannsberg in Kärnten. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 119.)

Marburg.

— **Mentzel,** E. Marburg. Mit 28 Abbildgn. nach Orig.-Aufnahmen des Hrn. Landeskonservators Dr. L. Bickell in Marburg. [Aus: „Westermann's illustr. deutsch. Monatshefte."] gr. 8°. 27 S. Marburg, N. G. Elwert's Verl. in Komm. M. 1.—.

Mühlhausen i. Th.

— **Röttscher.** Unterfangung vom Südthurm der Marienkirche in Mühlhausen i. Th. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 13, S. 139.)

München.

— **Aufleger,** O. und K. **Trautmann.** Alt-München. 7. und 8. Lfg. München, Werner. à M. 2.—.

Murau.

— **Zub,** Felix Em. Aus Murau. (Mittheilungen d. k. k. Central-Commission, N. F., XXII, 1896, S. 34.)

Paris.

— **Champeaux,** A. de. Les Monuments de Paris; par A. de C., ancien inspecteur des beaux-arts de la ville de Paris. In-8°, 304 p. Corbeil, impr. Crété. Paris, librairie Laurens. [Bibliothèque d'histoire et d'art.)

— **Goncourt,** Edmond de. Le Grenier. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 101, 185.)

Perugia.
— **Bonucci,** Ildebrando. Perugia e le opere d'arte. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 7, S. 54.)

Portogruaro.
— **Degani,** Ernesto. Per la conservazione dei monumenti. Portogruaro. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 1, S. 4.)

Reutlingen.
— **Schön,** Th. Die Kirchen und Capellen des mittelalterl. Reutlingen. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1896, 1.)

Rosenau in Siebenbürgen.
— **Gross,** Jul. u. Ernst **Kühlbrandt.** Die Rosenauer Burg. Hrsg. vom Ausschuss des Vereins f. siebenbürg. Landeskunde. Lex.-8⁰. 72 S. m. 12 Abbildgn. Wien, C. Graeser. M. 2.80.

Rouen.
— Protestation contre le projet de démolition de la chapelle du Lycée Corneille, à Rouen. (Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 245.)

Salzburg.
— **Schmidt,** Otto. Die Veste Hohensalzburg. 17 Heliogr. u. 4 Text-Illustr. Mit erläut. Text v. Dr. Alb. Ilg. gr. F⁰. 4 S. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 26.—.

Stuttgart.
— **Bach,** Max und Karl **Lotter.** Bilder aus Alt-Stuttgart, gesammelt u. m. Text vers. v. M. B. u. K. L. m. 100 Zinkographien u. 3 lithogr. Stadtpl. 4⁰. 132 S. mit 2 Taf. u. 3 Pl. Stuttgart, R. Lutz, 1896.

Ulm.
— **Pfizer,** G. Die Freilegung des Ulmer Münsters. (Allgemeine Zeitung, Beilage No. 299.)

Venedig.
— **Bisi,** Em. L'arte a Venezia. Rocca S. Casciano, stab. tip. Cappelli edit., 1895. 16⁰. 115 p. [Estr. dalla Roma letteraria, anno III, nº 10 (25 maggio 1895), e seguenti.]

Versailles.
— **G. S.** Restaurations à Versailles. (La Chronique des Arts, 1896, No. 7, S. 58.)

Wien.
— **W. R.** Correspondance de Vienne. (La Chronique des arts, 1896, No. 11, S. 101.)

Würzburg.
— **Göbl,** Kreisarchiv. S. Würzburg. Ein kulturhistor. Städtebild. Mit 80 Abbildgn. nach der Natur aufgenommen. 8⁰. VIII, 128 S. Würzburg, Univ.-Druckerei v. H. Stürtz. M. 1.50.

Sammlungen.

Frizzoni, Gustavo. Notizie concernenti oggetti d'arte, musei e gallerie del regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del ministero della pubblica istruzione. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰. p. 4. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 5.]

G. F. Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie dell Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 393.)

Larroumet, Gustave. L'art et l'Etat en France: par G. L., membre de l'Institut. In-16, XL, 370 p. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. 1895. fr. 3.50.

Lehner, Dr. H. Museographie über das Jahr 1894. 1. Schweiz, Westdeutschland und Holland. Redigiert von Dr. H. L. (Westdeutsche Zeitschrift, XIV, Heft 4, S. 364.)

Semper, H. Gypsmuseen neuerer Plastik. (Kunst-Halle, I, 8.)

Amsterdam.
— **Hofstede de Groot,** C. Het Gemeentemuseum te Amsterdam. (Nederl. Spectator, 1895, S. 343.)

Antwerpen.
— **Rooses,** Max. De Verzameling Menke te Antwerpen. (De Vlaamsche School. Nieuwe Reeks. 1895, S. 179; 1896, S. 19.)

Avignon.
— Livre, Le, d'or du musée Calvet d'Avignon. 100 planches in-4⁰ raisin en phototypie. Publiées sous les auspices de l'Académie de Vaucluse par J. B. Michel. No. 10. Avignon, Michel, photog.-édit.

Basel.
— **Valabrègue,** Antony. Le Musée de Bâle. Artistes allemands et artistes suisses. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 23, 229.)

Berlin.
— Ausstellung, Die, der Neuerwerbungen des Königlichen Kunstgewerbemuseums. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 274.)

— **Bode,** Wilhelm. Neue Erwerbungen der Berliner Gemälde-Galerie und Skulpturen-Abteilung. (Sitzungsbericht III, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Berlin.

— Führer durch das Königliche Zeughaus in Berlin. 6. Aufl. 8°. 204 S. Berlin, W. Moeser, 1895.

— Gemälde-Galerie, Die, der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text von Jul. Meyer und Wilh. Bode. Hrsg. v. der Generalverwaltg. 9. Lfg. F°. (Text S. 1—12 m. Fig. u. 6 Kpfrtaf.) Berlin, G. Grote. M. 30.—; Ausg. der Vorzugs-Drucke auf chines. Pap. M. 60.—; Ausg. der Künstler-Drucke auf japan. Pap. M. 100.—.

— **Gronau,** Georg. Eine Centralstelle für Photographien. (Preussische Jahrbücher, 83. Bd., 2. Heft.)

— Museen, Königliche, zu Berlin. Hauptwerke der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums. Herausgegeben von der General-Verwaltung der K. Museen. I. Möbel und Holzarbeiten. 8°. IV, 37 S. Berlin, W. Spemann, 1896. M. —.25.

— Sculpturen, Italienische, aus den königl. Museen zu Berlin. Mit erklär. Text v. der Direction der Sammlg. (1. Serie.) 57 Fol.-Taf. in photograph. Druck, ausgeführt in der Offizin der Verleger. Mit Texthft.: Italienische Bildwerke der christl. Epoche m. Ausschluss der Bronzen aus den königl. Museen zu Berlin. Lex-8°. 15 S. Berlin, Dr. E. Mertens & Co. In Mappe M. 100.—.

Budapest.

— Catalogus bibliothecae musei nat. hungarici. I. Incunabula. A magyar nemzeti múzeum könyvtárának czímjegyzéke. I. Ösnyomtatványok. Leirta Horváth Ignácz. Budapest. Ausgabe der Museumsbibliothek, 1895. 8°. VIII, 285 S.

Caen.

— Musée, Le, de Caen. (La chronique des arts, 1896, No. 7, S. 59.)

Cluny.

— Cluny Museum acquisitions. (American Journal of archæology, 1895, S. 568.)

Dresden.

— **Distel,** Th. Zur Geschichte der Kataloge der K. Gemäldegalerie in Dresden. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 21, Sp. 341.)

— Gemäldegalerie, Die, zu Dresden. 6. Lfg. München, Hanfstaengl. M. 12.—.

— Katalog der Bibliothek der königl. Kunstgewerbe-Schule zu Dresden. Kat. I. Figuren, flach und plastisch. Abgeschlossen Ende Jan. 1896. Lex.-8°. IV, 71 S. Dresden, W. Hoffmann. M. 1.50.

Dresden.

— Katalog der Bibliothek der königl. Kunstgewerbe-Schule zu Dresden. Kat. VIII. Arbeiten in Holz, Elfenbein etc. Abgeschlossen Ende Decbr. 1895. Lex.-8°. IV, 74 S. Dresden W. Hoffmann. M. 1.50.

— Vertrag zwischen dem Domkirchenvorstand nebst der Königl. Kircheninspektion zu Freiberg und dem Königl. Sächs. Altertumsverein zu Dresden vom 4. Jan. 1895, die 1853 nach Dresden geliehenen Freiberger Domaltertümer betreffend. (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft 31, S. 124.)

Flensburg.

— Kunstgewerbe-Museum, Das Flensburger. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 18, S. 196.)

Florenz.

— Catalogo della galleria Feroni [in Firenze]. Firenze, tip. Minori corrigendi, 1895. 4°. 15 p.

— Collection Carrand au Bargello en Florence. Rome, G. Sangiorgi edit. (impr. de l'Unione cooperativa editrice), 1895. 16°. 33 p., con ottantotto tavole e ritratto. [Editions Sangiorgi: guides des musées d'Italie.]

— **G.** Correspondance d'Italie. Florence. Gallerie des Offices. (La Chronique des arts, 1896, No. 8, S. 68.)

— **Gerspach.** La Galerie des Offices à Florence. Une nouvelle salle. Les portraits des Valois. Le Libro de Catherine de Médicis. Le Libro d'après Clouet et A. Dürer. (La Chronique des arts, 1896, No. 4, S. 31.)

— — Nuove opere d'arte nella Galleria degli Uffizi. (Arte e Storia, XV, 1896, No. 7, S. 49.)

Freiberg i. S.

— **Gerlach,** Heinrich. Tagebuchs-Notizen v. J. 1860. Altertumswanderungen und Forschungsreisen in Freiberg und Umgegend zur Gründung des Freiberger Altertums-Museums. (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, 31. Heft, S. 117.)

Haag.

— Musée, Le, royal de La Haye. Collection d'œuvres choisies d'après les tableaux. [15 héliogravures]. F°. Haarlem, H. Kleinmann & Co. f. 18.—.

Hamburg.

— Porzellanarbeiten, Die Kopenhagener, im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 360.)

Hannover.

— Wettbewerb, Der, für das neue Provincial-Museum in Hannover. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 1, S. 1.)

Hermannstadt.

— Katalog der Bibliothek des Baron Bruckenthal'schen Museums in Hermannstadt. Hrsg. im Auftrage des Curatoriums. 1. Hft. gr. 8°. 160 S. Hermannstadt, W. Krafft in Komm. M. 2.—.

Hildesheim.

— Bericht des Vereins für Kunde der Natur und der Kunst im Fürstenthum Hildesheim und in der Stadt Goslar (Museums-Verein) vom 1. Januar 1892 bis 31. Dezember 1895. 8°. 42 S. Druck von Gebr. Gerstenberg in Hildesheim. Januar 1896.

Klagenfurt.

— **Jaksch,** A. v. Der erste Plan zur Gründung eines Landesmuseums in Klagenfurt. (Carinthia, I, 1896, 1.)

Leipzig.

— **Boethke.** Der Neubau des Grassi-Museums in Leipzig. (Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 7, S. 71.)

London.

— Acquisitions du British Museum. (La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 86.)

— **Monkhouse,** Cosmo. In the National Gallery. Illust. Cr. 8vo, VII, 303 p. A. D. Innes and Co. 7/6.

— National Portrait Gallery. (The Academy, 1896, No. 1241, S. 142.)

Madrid.

— Guía y catalogo del Museo nacional de pintura y escultura. Madrid, Impr. de los Hijos de Ducazal. 12°, 79 p. pes. —.50.

Nancy.

— Musée lorrain et Eglise des Cordeliers de Nancy. (Album de 12 vues.) Nancy, phototypie J. Royer.

Nürnberg.

— Erwerbungen, Neue, des Museums. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1896, S. 9.)

— Kupferstich, Der, in den Sammlungen des Bayer. Gewerbemuseums. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1896, 3.)

Orleans.

— **Cuissard,** Ch. Catalogue des incunables et des éditions rares de la bibliothèque publique d'Orléans; par Ch. D., sous-bibliothécaire de la ville d'Orléans. In-8°, 127 p. Orléans, imp. Michau et Ce. 1895.

Paris.

— Acquisitions, Nouvelles, du Musée du Louvre. (La Chronique des Arts, 1896, No. 14, S. 126.)

— **A. R.** Les moulages en vente au Palais du Louvre. (La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 89; No. 12, S. 109.)

— **Kochte,** J. Il riordinamento del Museo del Louvre. (Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 478.)

— **La Tour,** H. de. Médailles modernes récemment acquises par le Cabinet de France. (Revue numismatique, t. 14, 1896, S. 92.)

— Louvre acquisitions. (American Journal of archæology, 1895, S. 569.)

— **Maindron,** Maurice. Les Acquisitions du Musée d'Artillerie. (La Chronique des arts, 1896, No. 3, S. 18.)

Prag.

— **Singer,** Dr. Hans Wolfgang. Sammlung Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinet. Wissenschaftliches Verzeichniss von Dr. H. W. S. Bd. I u. II. 8°. X, 515 S. mit 16 Taf.; 517 S. mit 16 Taf. 8°. Prag, Selbstverlag, Druck von Oswald Schmidt, Leipzig-R., 1895.

Rovereto.

— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti al civico museo di Rovereto dal 1° gennaio al 31 dicembre 1895. Rovereto, tip. Roveretana ditta V. Sottochiesa, 1896. 4°. p. 7. [Estr. dal giornale Il Raccoglitore di Rovereto, ni 10—16, 19, 21, 24, 26—28 dell' anno 1896.]

Stockholm.

— **Göthe,** G. Nationalmusei Konstskatter. 4:e och 5:e hft. F°. 10 pl. och 10 textblad. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 10 Kr.

Trient.

— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti alla biblioteca ed al museo della città di Trento dal 1° gennaio al 31 dicembre 1895. Trento, tip. lit. Scotoni e Vitti, 1895. 8°. p. 7.

Venedig.

— **Conti,** Ang. Katalog der königlichen Galerien zu Venedig. Venedig, Druck der Ancora L. Merlo, 1895. 16°. 216 S. m. Taf.

— **Wolf,** A. Das Skulpturen-Museum im Dogen-Palast zu Venedig. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 21, Sp. 335.)

Weimar.

— **L.,** C. v. Neues aus dem Goethe-Museum. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 16, Sp. 249.)

Wien.
— **Fiala,** Ed. Collection Ernst Prinz zu Windisch-Grätz. Beschrieben u. bearb. v. F. Bd. I: Münzen und Medaillen des österr. Kaiserhauses. 2. Abth. gr. 8°. (S. 193—411 m. 4 Taf.) Prag, (H. Dominicus). M. 8.—.
— Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. 5—8. Lfg. Wien, Gerlach & Sch. à M. 3.—.
— Jahresbericht des K. K. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie für 1895. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, Heft 4.)
— **Schalk.** Nachtrag zum Verzeichniss der im historischen Museum der Stadt Wien ausgestellten Münzen. (Mittheilungen des Clubs der Münz- und Medaillenfreunde in Wien, No. 66.)

Wilhering.
— **Ilg,** Die Bilder-Galerie im Stift Wilhering. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, XXII, Heft 2, S. 108.)

Ausstellungen. Versammlungen.

Lippold, A. Uranfänge des Ausstellungswesens. (Wieck's Gew.-Ztg., 1896, 6.)

Markgraf, Herm. Der Verein für Geschichte und Alterthum Schlesiens in den ersten 50 Jahren seines Bestehens. Mit den Bildern der 5 Präsiden in Radirgn. v. H. Wolff. gr. 4°. 52 S. Breslau, J. Max' Verl. M. 3.—.

Abbeville.
— Congrès archéologique de France. Soixantième session. Séances générales tenues à Abbeville en 1893 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8°, LVIII, 411 p. Caen, impr. et libr. Delesques. Paris, libr. Picard. 1895.
— **Macqueron,** H. Les Etudes historiques et archéologiques dans le département de la Somme depuis cinquante ans; par H. M., secrétaire de la Société d'émulation d'Abbeville. In-8°, 26 p. Caen, impr. et libr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixantième congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville.]

Bordeaux.
— Compte rendu des séances de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux, rédigé par le secrétaire général. Année 1895. II: Séances des 4 avril, 2 mai, 16 mai, 30 mai, 13 juin, 27 juin, 11 juillet, 25 juillet 1895. In-8°, 63 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. 1895.

Bordeaux.
— **Fayolle,** Marquis de. L'exposition rétrospective de Bordeaux. (Bulletin monumental, 1895, No. 4, S. 273.)
— **Leymarie,** C. L'Exposition de Bordeaux. (Revue des Arts décor, 1895, Oct.)

Freiberg i. S.
— Bericht, Nachträglicher, über die hauptsächlichsten Vereins-Vorträge. [1886—1893.] (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft 31, S. 125.)

Graz.
— Paramenten-Ausstellung in Graz. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1895, 11.)

London.
— Ausstellung, Die, von englischen Möbeln und Seidendamasten aus dem 16. und 18. Jahrhundert in London. (Tapeten-Ztg., 1896, 5.)
— Decorative Art at the Winter Exhibition. (The Art Journal, 1896, March.)
— **H. C.** Correspondance d'Angleterre. L'exposition d'art espagnol à la New Gallery. (La Chronique des arts, 1895, No. 5, S. 40; No. 6, S. 48.)
— — L'Exposition des „Maîtres anciens“ à la Royal Academy. (La Chronique des arts, 1896, No. 8, S. 67; No. 15, S. 136.)
— **Phillips,** Claude. Old masters at the Royal Academy. I. (The Academy, 1896, No. 1236, S. 41.)

Mailand.
— **Melani,** Alfred. L'exposition eucharistique de Milan. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 66.)
— — L'Exposition eucharistique de Milan. (Revue des Arts décor., 1895, Oct.)

Spalato.
— **Jelić,** L. Primo congresso internazionale di archeologia cristiana a Spalato e Salona. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 3 e 4, S. 147.)
— **Marucchi,** O. Conferenze di archeologia cristiana. Anno XX, 1894—1895 (continuazione e fine). (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 3 e 4, S. 163.)

Stein am Rhein.
— Kloster, Das, St. Georgen zu Stein am Rhein. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1896, No. 20.)

Wien.

— **B.** Von der Wiener-Congress-Ausstellung. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 66.)

— **Bucher,** B. Wiener-Congress-Ausstellung. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 25.)

— Eröffnung der Wiener-Congress-Ausstellung. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 33.)

— Katalog der Wiener Congress-Ausstellung 1896. Hrsg. vom k. k. österreich. Museum f. Kunst u. Industrie. gr. 8⁰. IV, 238 S. m. 1 Titelbild. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze.) M. 2.40.

— **L.,** C. v. Die Wiener Kongress-Ausstellung. I. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 19, Sp. 297.)

— **Ritter,** William. L'Exposition du Congrès de Vienne. (La Chronique des arts, 1896, No. 17, S. 155.)

Versteigerungen.

Frimmel, Dr. Th. v. Schwankungen der Bilderpreise. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 21, Sp. 329.)

Amsterdam.

— Catalogue de quelques collections importantes de tableaux anciens et d'antiquités, provenant des successions de la Baronne Douairière Van Verschuer née Van Riemsdijk de Monsieur J. Van der Kellen de Rotterdam, etc. Vente ... 31 mars 1896 à l'Hôtel „De Brakke Grond“ sous la direction de Frederik Muller & Cie à Amsterdam. 8⁰. 1080 Nrn.

— Catalogue illustré de la collection de tableaux anciens et modernes de feu Marius Vlierboom van Hoboken, de Bruxelles. Vente publique à Amsterdam ... 18 févr. 1896. 8⁰, 59 p. et 20 phototypies et héliogravure hors texte. Amsterdam, A. Preyer. fr. 4.—.

— **Hofstede de Groot,** C. De verkooping der collection Houck. (Nederl. Spectator, 1895, S. 152.)

Berlin.

— Auction von werthvollen Oelgemälden älterer Meister aus dem Besitze des Herrn Banquieurs B. Krenzlin ... Versteigerung den 28. Jan. 1896 in R. Lepke's Kunst-Auctions-Haus. (Katalog No. 1028.) 8⁰. Berlin, 1896. 302 Nrn.

Berlin.

— Auction von werthvollen Oelgemälden bedeutender älterer Meister aus dem Besitze eines belgischen Arztes. Versteigerung den 30. Jan. 1896 in R. Lepke's Kunst-Auctions-Haus. (Katalog No. 1029.) 8⁰. Berlin, 1896. 452 Nrn.

— Kupferstich-Auction LII von Amsler & Ruthardt. Katalog seltener Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter und neuer Meister, zum Theil Dubletten der Königlichen Museen, insbesondere Flugblätter und Darstellungen zur Geschichte . . . eine Sammlung von nahezu 1000 französischen Karikaturen . . . zahlreiche Bildnisse . . . Staedteansichten . . . Ex Libris, frühe Lithographien u. a. m. Versteigerung zu Berlin den 20. April. 8⁰. 2416 Nrn.

Frankfurt a. M.

— Verzeichniss der Sammlungen Gemälde älterer und moderner Meister, Antiquitäten und Arbeiten des Kunstgewerbes des Herrn Eduard Schippers in Köln. Versteigerung den 25. u. 26. März 1896 in Frankfurt a. M. durch Rudolf Bangel (412. Katalog R. B.'s.) 8⁰. 994 Nrn.

Köln.

— Bilderpreise der Kölner Kunstauktionen. Sammlung Lanfranconi. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 277.)

— Katalog der ausgewählten Sammlungen hervorragender Kupferstiche, Gemälde und Kunstgegenstände aus dem Nachlasse des zu Köln verstorbenen Herrn Ludwig Bruchman. Versteigerung zu Köln bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) den 26. u. 28. März 1896. Köln, Druck von M. DuMont Schauberg, 1896. 4⁰. 363 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Galerie des Rentiers Herrn Alexis Schönlank zu Berlin. Hervorragende Gemälde älterer Schulen . . . Versteigerung zu Köln den 28. u. 29. April 1896 unter Leitung des Herrn Heinrich Lempertz jr. i. F. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln. 4⁰. Köln, Druck von M. Dumont Schauberg, 1896. 217 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Sammlungen aus dem Nachlasse der Herren Ludwig Bruchman, Köln, J. B. Meyer, Bonn, etc. Versteigerung zu Köln a. Rh. den 26. u. 27. März 1896 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont Schauberg, 1896. 4⁰. 159 Nrn.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlung aus dem Nachlasse des zu Florenz verstorbenen Herrn Giorgio Augusto Wallis. II. Theil . . . Versteigerung zu Köln a. Rh. den 9. u. 10. März 1896 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 8⁰. Köln, 1896. 31 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Herrn Maler Paul Henckels in Solingen sowie kleinerer Beiträge, darunter Nachlass Ludwig Bruchman in Köln, etc. Kunsttöpfereien, Fayencen, Porzellane, Glas, Arbeiten in Elfenbein und Email . . . Waffen, Miniaturen, . . . reichhaltige Sammlung koptischer Stoffe . . . Versteigerung zu Köln den 19. bis 26. März 1896 durch J. M. Heberle, (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. DuMont Schauberg, 1896. 8⁰. 363 Nrn.

— Kunstauktion, Kölner. [Galerie Alexis Schönlank.] Kunstchronik, N. F., VII, No. 22, Sp. 357.)

— **T.,** v. Versteigerung der Gemäldesammlungen Mathias Nelles † zu Köln a. Rh. und Paul Henckels zu Solingen, 16. u. 17. Dez. 1895, durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 77.)

London.

— **Bredius,** A. De veiling Doetsch. (Nederl. Spectator, 1895, S. 222.)

— Catalogue of ancient & modern pictures, from the Collection formed by Frederick Perkins . . . Auction . . . Christie, Manson & Woods . . . Febr. 29, 1896. 8⁰. 149 Nrn.

Mailand.

— **Bode,** W. Auktion Scarpa. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1896, I.)

— Catalogo della collezione del conte Solon. Scolture, quadri, bronzi . . . La vendita al pubblico incanto aurà luogo a cura della impresa di vendite in Milano die A. Genolini . . . 14 Aprile 1896 . . . Milano, tipografia Luigi di G. Pirola di E. Rubini, 1896. 8⁰. 326 Nrn.

— **G. F.** Correspondance d'Italie. [Versteigerung der Sammlung Scarpa.] (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I. S. 86.)

— **Richter,** J. P. Die Auktion Scarpa. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 12. Sp. 189.)

München.

— Katalog der Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Schwarzkunstblättern, Handzeichnungen alter und moderner Meister . . . aus dem Besitze des Herrn Privatier R. Rocca in Berlin. Auction in München, 27. bis 30. April 1896. (XXXIX. Münchener Kunst-Auction von Hugo Helbing.) 8⁰. 2212 Nrn.

— Katalog einer Kunstsammlung zum Teil aus dem Nachlasse des 1895 in München verstorbenen Herrn Josef Aumüller. Antiquitäten, Kunstsachen und Oelgemälde. Versteigerung zu München, den 2. März unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. München. 1896. 885 Nrn.

Paris.

— Catalogue des objets d'art et de curiosité, provenant des collections de feu M. G. Loustau . . . Vente . . . 2 avril 1896 . . . par le ministère de Mᵉ Maurice Delestre. 8⁰. Paris, 1896. 89 Nrn.

— Catalogue des objets d'art et de haute curiosité. Faïences italiennes, persanes et françaises . . . ancienne orfèvrerie française . . . bronzes . . . meubles en bois sculpté du XVIᵉ siècle, tapisseries . . . tableaux, dessins, aquarelles, composant la Collection de feu M. Leroux et dont la vente aura lieu à Paris Hôtel Drouot . . . 13—18 avril 1896. 8⁰. Paris, 1896. 760 Nrn.

— Catalogue, Illustrated, of the second hundred of paintings by old masters of the dutch, flemish, italian, french and english schools belonging to the Sedelmeyer Gallery. 8⁰. 116 p. Paris, rue la Rochefoucauld 6, 1895.

— Collection de Dr. Le Roy d'Etiolles. (La Chronique des arts, 1896, No. 7, S. 62.)

— Collection Emmanuel Chabrier. (La Chronique des Arts, 1896, No. 14. S. 131.)

— Notice sur un très beau salon décoré par N. Lancret, dont la vente aura lieu à Paris Galerie Georges Petit, 27 mai 1896. 4⁰.

— Vente après Décès. Collection de M. E. Martinet. Catalogue des tableaux anciens et modernes, aquarelles et dessins . . . Vente . . . Hôtel Drouot . . . 27 févr. 1896. 8⁰. 85 Nrn.

— Vente Bellon. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 147, 210.)

Paris.

— Vente d'un tableau important par Antoine Watteau „Diane au bain“, Hôtel Drouot, 11 mai 1896. 4°. Paris, 1896.

— Vente, La, Alexandre Dumas. (La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 94.)

— Vente, La, Martinet. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 83.)

— Vente Robert Gentien. La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 83.)

Rom.

— Catalogue des objets d'art et d'ameublement garnissant le grand appartement au premier étage du palais du prince Orsini, Rome. Galerie Sangiorgi. Vente 12—23 mars 1896. VIe année, No. 65. 8°. 831 Nrn.

Strassburg i. E.

— Catalogue de la Collection d'Alsatiques (estampes et livres) de Ferdinand Reiber ... Die Auction findet statt am 11. Mai zu Strassburg, in der Buchhandlung J. Noiriel, durch Herrn Notar Loew. 8°. 7531 Nrn.

— Catalogue des tableaux anciens ... provenant de la Collection de M. le professeur Huguenу ... Vente ... à Strasbourg ... 31 mars 1896 ... 8°. 141 Nrn.

— Supplément au Catalogue de la Collection de Ferdinand Reiber. Pièces non Alsatiques. 8°. No. 7532—8234.

Stuttgart.

— Katalog einer ausgewählten Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten des 15.—18. Jahrhunderts ... Versteigerung zu Stuttgart den 15. u. 16. Mai 1896 durch H. G. Gutekunst. (H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion No. 48.) Stuttgart, Druck der Stuttgarter Vereins-Buchdruckerei, 1896. 4°. 700 Nrn.

Wien.

— Katalog der Privat-Sammlung August Artaria, enthaltend ein vollständiges Werk der Kupferstiche u. Holzschnitte von A. Dürer, Sammlung der Original-Radirungen von Rembrandt, sowie Handzeichnungen alter Meister. Öffentliche Versteigerung in Wien am 6. Mai 1896 durch Artaria & Co. 4°. Wien, Verlag von Artaria & Co., 1896. 1190 Nrn.

— Kunstauction von S. Kende in Wien. Katalog der reichhaltigen Sammlungen weiland Sr. Exc. des Herrn Grafen Ludwig Paar ... Seltene Erstlingsdrucke, Incunabeln, Holzschnitt- u. Kupferwerke, Flugblätter, Handschriften, Handzeichnungen, ein Oelgemälde der ferraresischen Schule aus dem XV. Jhdt. Versteigerung am 20. Febr. 1896. Wien, 1896. 8°. 784 Nrn.

Wien.

— Kunst-Auction, XX., von Ludwig Fischhof. Katalog einer Sammlung Gemälde, Miniaturen u. Antiquitäten aus dem Besitze des Herrn Dr. Carl Gross, Badearzt in Carlsbad, welche den 30. März 1896 in Wien zur Versteigerung gelangen. 8°. 390 Nrn.

— **L.,** C. v. Die Auktion Artaria in Wien. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 7, S. 164.)

Nekrologe.

Kellen, David van der. (Messager des sciences historiques, 1895, S. 371.)

Rossi, Ulderico. Conservator am Bargello zu Florenz. (La Chronique des arts, 1896, No. 16, S. 151.)

Rovinski, D. A. (F. Adama van Scheltema: Nederl. Spectator, 1895, S. 290.)

Besprechungen.

Adamy, Rudolf. Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen, Prov. Oberhessen, Kreis Friedberg. Darmstadt, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 320.)

Alexandre, Arsène. Histoire populaire de la peinture. III. (Henri de Curzon: Revue critique, 1896, No. 7, S. 137.)

Babeau, Albert. Note sur les plus anciens plans d'achèvement du Louvre et de réunion de ce palais aux Tuileries. [Extrait des Mém. de la Soc. Nat. d. Antiquaires de France, 1895.] (A. M.: La Chronique des arts, 1896, No. 6, S. 50.)

Badrutt, Caspar. Assomptione della Madonna. Zürich. (Paul Schumann: Der Kunstwart, 1896, No. 10, S. 158.)

Becker, Hermann. Der Bruderbund der deutschen Steinmetzen und Maurer. Köln, 1894. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 320.)

Beissel, Stephan. Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Freiburg, 1895. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 357. — Jules Helbig: Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 8. — Der Kirchenschmuck [Seckau], XXVI, No. 12, S. 160.)

Beltrami, Luca. Ambrogio Fossano detto il Bergognone. Milano, 1895. (G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 387.)

Berenson, Bernhard. Lorenzo Lotto. New-York, London, 1895. (G. Gronau: Sitzungsbericht II, 1896, der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft.)

— The Florentine Painters of the Renaissance. (Cosmo Monkhouse: The Academy, 1896, No. 1251, S. 351.)

Berger, Karl. Die Entwicklung von Schillers Aesthetik. Weimar, 1894. (Albert Köster: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 11, Sp. 338.)

Bock, Franz. Kyllburg und seine kirchlichen Bauwerke. Kyllburg, o. J. (Bm.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 17, Sp. 629.)

Bonnaffé, Edmond. Voyages et voyageurs de la Renaissance. Paris, 1895. (La Chronique des arts, 1896, No. 8, S. 71.)

Bourban, Pierre. Etude sur un bon pasteur et un ambon de l'antique monastère d'Agaune. Fribourg, 1894. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 322.)

Bourgeois, Émile. Le grand siècle. Paris, 1896. (Henri de Curzon: Revue critique, 1896, No. 7, S. 136. — S. Rocheblave: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 174.)

Boutroue, A. En Scandinavie. Paris, 1896. (La Chronique des arts, 1896, No. 9, S. 82.)

Braun, Edmund. Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. Trier, 1895. (Vöge: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 125.)

Brunet, G. Du prix des livres vers la fin du XIX[e] siècle. Paris, 1895. (T. de L.: Revue critique, 1896. No. 3, S. 40.)

Buff, Ad. Augsburg in der Renaissancezeit. Bamberg, 1893. (Hermann Ehrenberg: Historische Zeitschrift, N. F., Bd. 40, Heft 3, S. 474.)

Burckhard, Max. Aesthetik und Sozialwissenschaft. Stuttgart, 1895. (Max Dessoir: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 13, Sp. 400.)

Canestrelli, Antonio. L'abbazia di S. Galgano. Firenze, 1896. (Alfredo Melani: Arte e Storia, XV, 1896, No. 4, S. 28. — P. Z.: Bollettino della Società Umbra di storia patria, II, fasc. 1, S. 203.)

Catalogus bibliothecae musei nat. hungarici. I. Incunabula. Budapest, 1895. (Prof. August Heller: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 123.)

Chizzoni, Cesare. Cours complet de perspective linéaire. (C. Y.: La Chronique des arts, 1896, No. 2, S. 15.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. III. Düsseldorf, 1895. (Prof. Dr. Paul Lehfeldt: Westdeutsche Zeitschrift, XIV, Heft 4, S. 354. — β: Liter. Centralblatt, 1896, No. 9, Sp. 310. — Hermann Ehrenberg: Kunstchronik, N. F., VII, No. 23, Sp. 365.)

Cremer, Franz Gerh. Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. Düsseldorf, 1895. (La Chronique des arts, 1896, No. 8, S. 71. — G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 391. — Josef Schrattenholz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, 2, S. 123.)

Dehio, G. Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. Strassburg, 1895. (Revue archéologique, 1895, S. 378. — R. R. H.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 8, Sp. 270.)

Diehl, Ch. L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris, s. a. (E. Dobbert: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 49.)

Dollmayr, Hermann. Raffael's Werkstätte. Sep.-Abdr. aus dem XVI. Bd. des Jahrb. d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserh. Wien, 1895. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 20, Sp. 316.)

Enlart, C. Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde. Amiens, 1895. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 50.)

Falke, Jakob von. Aus alter und neuer Zeit. Berlin, 1895. (A. Stz.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 1, Sp. 32.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Düsseldorf, 1896. (D. H.: Zeitschrift für christliche Kunst, IX, Heft 1, Sp. 31.)

Forcella, Vinc. e Luca **Beltrami.** La tarsia e la scultura in legno nelle sedie coralli. 2. ediz. Milano, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 15, Sp. 553.)

Franceschini, Pietro. Il dossale d'argento del Tempio di San Giovanni in Firenze. Firenze, 1894. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 469.)

Franqueville, Comte de. Le premier siècle de l'Institut de France. Paris, 1896. (Olivier Merson: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 178.)

Frimmel, Theod. v. Verzeichniss der Gemälde im Besitze der Frau Baronin A. Stummer v. Tavarnok. Wien, 1895. (La Chronique des arts, 1896, No. 2, S. 16.)

Gerland, Otto. Paul, Charles und Simon Louis Du Ry. Stuttgart, 1895. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 389. — G. Gd.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, 1896, No. 4, S. 40. — Liter. Centralblatt, 1896, No. 14, Sp. 507.)

Giraud, J. B. Docouments pour servir à l'histoire de l'armement au Moyen Age et à la Renaissance. Fasc. I. Lyon, 1895. (F. de M.: La Chronique des Arts, 1896, No. 6, S. 51.)

Gloria, A. Donatello fiorentino. Padova, 1895. (A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 5, S. 407.)

Goldfriedrich, Johann. Kant's Aesthetik. Leipzig, 1895. (Drng.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 2, Sp. 43.)

Goldschmidt, Adolph. Der Albani-Psalter in Hildesheim. Berlin, 1895. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 324. — O.: Antiquitäten-Zeitschrift, VI, No. 19, Sp. 543.)

Goncourt, E. de. Hokusai. Paris, 1896. (M. Sch.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 7, S. 168.)

Grand-Carteret, John. Les Almanachs français. Paris, 1896. (Georges Vicaire: Bulletin du Bibliophile, 1896, S. 204.)

Graves, Algernon. A Dictionary of Artists, who have exhibited works in the principal London Exhibitions from 1760 to 1893. London, 1895. (The Artist, 1896, February, S. 68.)

Grimm, Herman. Das Leben Raphaels. 3. Aufl. Berlin, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 17, Sp. 629.)

Grisar, H. Die alte Peterskirche zu Rom. [Röm. Quartalschrift, Bd. IX.] (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 43.)

— Di un preteso tesoro cristiano dei primi secoli. Roma, 1895. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 468.)

Gruyer, F. A. La peinture au château de Chantilly. I. (Henri de Curzon: Revue critique, 1896, No. 7, S. 136. — P. Sch.: Der Kunstwart, 1896, No. 10, S. 158.)

Guggenheim, M. Il palazzo dei rettori di Belluno. Venezia, 1894. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 46.)

Gurlitt, Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 16 und 17. Dresden 1894—95. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 155.)

Haddon, A. C. Evolution in Art. London, 1895. (The Artist, 1896, February, S. 74.)

Hasak. Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Berlin, 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 319.)

Haupt, Albrecht. Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Bd. 2. Frankfurt a. M., 1890. (J. H.: Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 46. — R.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 387.)

Havard, H. Histoire de l'orfèvrerie française. Paris, 1896. (Emile Molinier: Revue critique, 1896, No. 2, S. 26.)

Heitz, Paul. Die Zürcher Druckerzeichen. Zürich, 1895. (G. v. Térey: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 148.)

Ilg, Albert. Die Fischer von Erlach. Bd. I. Wien, 1895. (Eduard Chmelarz: Allgemeine Zeitung, München, Beilage, 1896, No. 35.)

Kataloge des bayerischen Nationalmuseums. Bd. 5 u. 6. München, 1890 u. 1896. (Paul Leprieur: La Chronique des arts, 1896, No. 7, S. 62. — L. C.: Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 50. — S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 390.)

Kofel, Heinrich. Chronik der Buchbinder-Innung zu Leipzig 1544—1894. Leipzig, 1894. (P. Schwenke: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 128.)

Kohte, Julius. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Bd. III, Liefg. 1—2. Berlin, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 321.)

Kondakoff, N. Histoire de l'art byzantin. T. 1—2. Paris, 1886—91. (C. Bayet: Byzantinische Zeitschrift, V, Heft 1, S. 191.)

— Les Emaux Byzantins. Collection de A. W. Zwénigorodskoï. Frankfurt a. M., 1892. (D. W.: Römische Quartalschrift, IX, 1895, No. 4, S. 521. — A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 466.)

Kraus, Franz Xaver. Geschichte der christlichen Kunst. Bd. I, Abth. 1. Freiburg, 1895. (Paul Keppler: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 315. — Schneider: Der Katholik, 3. F., XIII, 3. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 3, Sp. 97.)

Kuhn, P. Albert. Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln u. Waldshut. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 314.)

Lafenestre, E. et G. **Richtenberger.** La peinture en Europe. III: La Belgique. Paris, 1895. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 49.)

Lange, Konrad. Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig, 1895. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 267. — Hugo Spitzer: Euphorion, Bd. III, Heft 1, S. 117.)

Laske, Friedrich u. Otto **Gerland.** Schloss Wilhelmsburg bei Schmalkalden. Berlin, 1895. (Hd.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, No. 9.)

Lee, Vernon. Renaissance Fancies and Studies. (Maurice Hewlett: The Academy, 1896, No. 1246, S. 245.)

Lefèvre-Pontalis, Eugène. L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons. P. I. Paris, 1894. (Bulletin monumental, 1895, No. 4, S. 363.)

Lehfeldt, P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Heft 17—21. Jena, 1894 bis 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 385. — E. Kriesche: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte u. Altertumskunde, N. F., IX, 1895, S. 377. — Karl Heinrich Bergner: Ebda., S. 689.)

Leonardo da Vinci. Il codice atlantico. Fasc. V—VI. Milano, 1895. (N . . . . r: Literar. Centralblatt, 1896, No. 1, Sp. 13.)

Lipperheide, Frieda. Die dekorative Kunststickerei. Berlin, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 326.)

Lippmann, Friedrich. Lucas Cranach. Berlin, 1895. (C. v. L.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 4, S. 93. — A. M.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 183.)

Lochner von Hüttenbach, Oskar Frhr. v. Die Jesuitenkirche zu Dillingen. Stuttgart, 1895. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 388. — β.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 16, Sp. 592.)

Mackowsky, Hans. Das Friedrichsdenkmal nach den Entwürfen Schinkel's und Rauch's. Berlin, 1894. (D. Joseph: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 47.)

Malderghem, J. Van. La vérité sur le „Goedendag". Bruxelles, 1895. (Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 47.)

Marcuard, F. von. Das Bildniss des Hans von Schoenitz und der Maler Melchior Feselen. München, 1896. (Paul Leprieur: La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 93.)

Mathy, L. und Th. **Walch.** Studien zur Geschichte der bildenden Künste in Mannheim. Th. 1. Mannheim, 1894. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 13, Sp. 468.)

Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI. bis XVI. Jahrhundert, aufgenommen nach Abgüssen des Museums im Trokadero. Stuttgart, J. Hoffmann. (R.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 353.)

Melani, Alfredo. Manuale dell' ornatista. Milano, 1896. (K. Dziatzko: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 7, Sp. 211.)

Merckle, Kurt. Das Denkmal Friedrich's des Grossen in Berlin. Berlin, 1894. (D. Joseph: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 47.)

Meyer, Alfred Gotthold. Studien zur Geschichte der plastischen Darstellungsformen. I. Leipzig, 1894. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 12, Sp. 191.)

— und Georg **Witkowski.** Goethe's Aufsätze über bildende Kunst und Theater. Stuttgart, (1895). (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 40. — Literar. Centralblatt, 1896, No. 18, Sp. 667. — C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 13, Sp. 204.)

Meyer, Julius. Zur Geschichte u. Kritik der modernen deutschen Kunst. Leipzig, 1895. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 15, Sp. 240.)

Milanesi, Gaetano, Di Attavante degli Attavanti, miniatore. Castelfiorentino, 1894. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 68.)

Mitius, Otto. Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe. Freiburg i. Br., 1895. (Hans Achelis: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 11, Sp. 321.)

Molinier, Emile. Musée national du Louvre. Catalogue des ivoires. Paris, 1896. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst IX, Heft 1, Sp. 31.)

Montault, X. Barbier de. Oeuvres coplètes. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 327.)

Müller, Gustav Otto. Vergessene u. halbvergessene Dresdner Künstler. Dresden, 1895. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 40.)

Müntz, E. Les Collections d'antiques formées par les Médicis au XVI[e] siècle. Paris, 1895. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 157.)

— Les Collections de Cosme I[er] de Médicis. Nouvelles recherches. Paris, 1895. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 157.)

— Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV[e] au XVI[e] siècle. Extrait des monuments et mémoires par l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, 1894. (A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 466.)

National Art Library South Kensington. Classed Catalogue of printed Books. Ceramics. London, 1895. (P. Jessen: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 75. — Dr. Jean Loubier: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 126.)

Neuwirth, Joseph. Geschichte d. bildenden Kunst in Böhmen. Bd. I. Prag, 1893. (C. Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 12, Sp. 370.)

— Mittelalterliche Wandgemälde der Burg Karlstein. Prag, 1895. (Berth. Riehl: Allgemeine Zeitung, Beilage, 1896, No. 24. — pp.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 15, Sp. 233. — C. Frey: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 12, Sp. 370. — Ad. Horčička: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 60. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 354.)

Noussane, Henri de. Le goût dans l'ameublement. Paris, 1896. (J. Lessing: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 15, Sp. 470.)

Oechelhaeuser, A. von. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. 2. Theil. Heidelberg, 1895. (A. S.: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., XI, Heft 1, S. 146. — J. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 18, Sp. 669.)

Oettingen, W. v. D. Chodowiecki. Von Berlin nach Danzig. 2. Aufl. Berlin. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 15, Sp. 240.)

Oettingen, W. v. D. Chodowiecki. Berlin, 1896. (Die Grenzboten, 55. Jahrg., No. 13. — v. Dallwitz: Sitzungsbericht IV, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Ortvay, Theodor. Geschichte der Stadt Pressburg. Pressburg, 1892—95. (Literar. Centralblatt, 1896, No. 4, Sp. 116.)

Paukert, Franz. Altäre und anderes kirchliches Schreinwerk der Gotik in Tirol. Leipzig. (H.: Kunstgewerbeblatt, N. F., VII, S. 64.)

Pfau, W. Clemens. Das gotische Steinmetzzeichen. Leipzig, 1895. (ß.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 14, Sp. 506.)

Piper, Otto. Burgenkunde. München, 1895. (M. J.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 11a, S. 124. — ß.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 15, Sp. 552.)

Pischel, A. Geschichte und Beschreibung der Pfarrkirche z. hl. Jakobus zu Neisse. Neisse, 1895. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 322.)

Plath, Konrad. Nimwegen. [Deutsche Rundschau, Oktober 1895.] (K.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 321.)

Polaczek, Ernst. Der Uebergangsstil im Elsass. Strassburg, 1894. (Gustav v. Bezold: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 3, S. 28. — G.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 352.)

Quarré-Reybourbon, L. La vie, l'œuvre et les collections du peintre Wicar. Paris, 1895. (M.: Bulletin monumental, 1895, No. 3, S. 269.)

Raphaels, J. Künstlerische Photographie. Düsseldorf. (D.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 10, Sp. 345.)

Reber, F. v. Ueber die Stilentwickelung der schwäbischen Tafel-Malerei. München, 1895. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 66.)

Repertorium für Kunstwissenschaft. XVIII, 6. (The Academy, 1896, No. 1248, S. 289.)

Revue internationale des archives, des bibliothèques et des musées. T. I, No. 1. Paris, 1895. (Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 13, Sp. 210.)

Reynolds, Joshua. Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Uebers. von E. Leisching. (Kühnemann: Zeitschrift f. Philosophie u. philos. Kritik, 107, 2.)

Richter, Paul. Geschichte der Berliner Buchbinder-Innung. Berlin, 1895. (P. Schwenke: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 1896, S. 128.)

Riegel, Hermann. Die bildenden Künste. 4. Aufl. Frankfurt a. M., 1895. (K.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 385. — E. F.: Kunstchronik, N. F., VII, 1895/96, No. 13, Sp. 210.)

Riegl, Alois. Ein orientalischer Teppich vom J. 1202. Berlin, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 358. — J. Lessing: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 6, Sp. 179. — Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 149. — Ms.: Mittheil. des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 19.)

— Stilfragen. (R. F.: Antiquitäten-Zeitschrift, Jahrg. VI, No. 17, Sp. 502.)

Riehl, Berthold. Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des XV. Jahrh. München, 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 323.)

Rosenberg, Marc. Allegorie auf St. Blasien. Karlsruhe, 1895. (R.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 326.)

Roserot, A. Edme Bouchardon. Paris, 1895. (A. M.: La Chronique des arts, 1896, No. 10, S. 92.)

Rosières, Raoul. L'Évolution de l'architecture en France. Paris, 1894. (J. S: Études religieuses philosophiques, historiques et littéraires, 33e année, 1896, 31 janvier, S. 39.)

Rouyer, Jules. L'œuvre du médailleur Nicolas Briot. Nancy, 1895. (Revue numismatique, t. 14, 1896, S. 127.)

Sach, August. Hans Brüggemann. 2. Aufl. Schleswig, 1895. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 354.)

Schaefer, Karl. Das alte Freiburg. Freiburg i. B., 1895. (R. Stiassny: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 7, S. 167.)

Schlumberger, G. Mélanges d'archéologie byzantine. 1re série. Paris, 1895. (Anatole de Barthélemy: Bulletin monumental, 1895, No. 4, S. 366.)

Schmarsow, August. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig, 1894. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 265.)

Schneider, Friedrich. Theologisches zu Raffael. Mainz, 1896. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 22, Sp. 349.)

Schönbrunner, Jos. u. Jos. **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. Liefg. 1—6. (Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 142.)

Schultz, Alwin. Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. (Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 313.)

Schultze, Victor. Archäologie der christlichen Kunst. München, 1895. (H.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 1, Sp. 30. — K.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 318. — O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 2 e 3, S. 181. — Strzygowski: Byzantin. Zeitschrift, V, 2.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexicon. Bd. 1. Frankfurt a. M., 1895. (A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 467.)

— Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg u. Leipzig, s. a. (P. Kristeller: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 70.)

Sponsel, J. L. Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden, 1896. (Fs.: Mittheilgn. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, 1896, S. 77.)

— Sandrart's Teutsche Akademie. Dresden, 1896. (Émile Michel: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 180.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 4. Aufl. I. Leipzig, 1895. (Stühlen: Central-Organ für die Interessen des Realschulwesens, XXIV, Heft 2, S. 111.)

— Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig, 1895. (Heinrich Wölfflin: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 135. — M. Sch.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 6, S. 342.)

Stammler, Jakob. Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern. Bern, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 325.)

Stettiner, Richard. Die illustrierten Prudentius-Handschriften. Berlin, 1895. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 323.)

Stevenson, R. A. M. The Art of Velasquez. London, 1895. (Frederick Wedmore: The Academy, 1896, No. 1243, S. 181.)

Stiassny, Robert. Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens. Wien, 1895. (The Academy, 1896, No. 1248, S. 289. — Auguste Marguillier: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 267.)

Stokes, Margaret. Notes on the Cross of Cong. Dublin, 1895. (A. G: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 76.)

Strange, Edward F. Alphabets. London, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 10, Sp. 325.)

Strassburg und seine Bauten. Hrsg. vom Architekten- und Ingenieurverein für Elsass-Lothringen. Strassburg, 1894. (F. C. Heimann: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 351.)

Térey, G. von. Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien. Strassburg. (Auguste Marguillier: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 267.)

Thode, Henry. Der Ring des Frangipani. 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1895. (J. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 13, Sp. 469.)

— Franz von Assisi. Berlin, 1885. (Mariano Raff, Francesco d'Assisi e alcuni dei suoi più recenti biografi, Napoli 1896, cap. 7.)

Uvarow, Graf, A. Byzantinisches Album. I, 1. Moskau, 1890. (J. Cvetajev: Drevnosti [Trudy der Moskauer archäologischen Gesellschaft], XV, 2, S. 30.)

Valabrègue, Antony. L'art français en Allemagne. Paris, 1895. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 17, Sp. 271.)

Venetian Art. Thirty-six reproductions of pictures exhibited at the New Gallery 1894—95. London, 1895. (G. Gronau: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 136.)

Vöge, Wilhelm. Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter. Strassburg, 1894. (A. Venturi: Archivio storico dell' arte, serie 2, anno I, fasc. 6, S. 466.)

— Raffael und Donatello. Strassburg, 1896. (Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 1, Sp. 21. — C. v. L.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 20, Sp. 313. — Heinrich Wölfflin: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 134.)

Vogel, Julius. Studien und Entwürfe älterer Meister im Städtischen Museum zu Leipzig. Leipzig, (1896). (C. v. L.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 6, S. 141. — U. Thieme: Repert. f. Kws., XIX, S. 143.)

Volbehr, Theodor. Goethe und die bildende Kunst. Leipzig, 1895. (W. v. S.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 40. — Oscar Doering: Deutsches Wochenblatt, IX, 1896, No. 1, S. 8.)

Walderdorff, Graf Hugo von. Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart. 4. Aufl. Regensburg, 1896. (J. A. Endres: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 359.)

Weber, Anton. Vorträge und Ansprachen. Regensburg, 1895. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 392.)

Weber, Paul, Geistliches Schauspiel und kirchl. Kunst. Stuttgart, 1894. (Fr. Schneider: Der Katholik, 1896, Heft 2. — A. Hauck: Theolog. Literaturblatt v. Luthardt, 1896, Sp. 75 u. 76. — Keppler: Archiv f. christl. Kunst, 1896, No. 4. — Wernicke: Christl. Kunstblatt v. Merz, 1896, No. 4.)

Wibel, Ferdinand. Die alte Burg Wertheim am Main. Freiburg i. B., 1895. (Alwin Schultz: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 4, Sp. 115. — β: Literar. Centralblatt, 1896, No. 5, Sp. 167.)

Wilpert, Joseph. Fractio panis. Freiburg i. Br., 1895. (O. Marucchi: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, I, No. 2 e 3, S. 183. — Stimmen aus Maria-Laach, 1896, Heft 1. — J. H.: Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 45. — Römische Quartalschrift, IX, 1895, No. 4, S. 527. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 11, Sp. 356.)

Wimmer, P. Florian. Anleitung zur Erforschung u. Beschreibung d. kirchl. Kunstdenkmäler. 2. Aufl. v. M. Hiptmair. Linz, 1892. (Bergner: Zeitschrift d. Ver. f. Thüring. Gesch. u. Alterthumskunde, N. F., IX, 1895. S. 732.)

Witte, Alphonse de. Notes sur les Roëttiers. (Extrait de la Correspondance historique et archéologique), 1895. (Revue numismatique, t. 14, 1896, S. 129.)

Wolff, Karl u. Rudolf **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M. Liefg. 1. Frankfurt a. M., 1895. (-d.: Centralblatt der Bauverwaltung, XVI, No. 9.)

Zais, Ernst und Paul **Richter.** Die Thonindustrie des Kannenbäckerlandes auf dem Westerwalde. (H. Kelleter: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, XV, No. 1, Sp. 12.)

Zingeler, Karl Theod. u. Wilh. Friedr. **Laur.** Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollernschen Landen. Stuttgart, 1896. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, VIII, Heft 12, Sp. 386. — A. S.: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., XI, Heft 1, S. 146.)

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.** *)

(Vom 1. Mai bis 31. August 1896.)

Theorie und Technik. Aesthetik.

Bloch, David. Herder als Aesthetiker. Inaugural-Diss. Berlin, 1896. 48 S. 8⁰.

— Herder als Aesthetiker. gr. 8⁰. 48 S. Berlin, Mayer & Müller. M. 1.20.

Bromig, Gustav. Wie kann das Gymnasium den Sinn für Kunst wecken? Programm des Wilhelm-Gymnasiums zu Hamburg. 4⁰. 34 S.

Carstanjen, Fr. Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Ein Versuch zur Psychologie des künstlerischen Schaffens. (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, XX, S. 1 u. 143.)

Gonne, Prof. Chrn. Frdr. Das Schöne. Dessen Ursache und Wirkung in der Kunst und in der Natur. 12⁰. 15 S. Dresden, A. Beyer. M. —.25.

Goria, Lamberto. Quali sono i procedimenti logici che debbono svolgersi nella mente dello scultore nel comporre ed eseguire i gruppi, statue, alti e bassi rilievi, da collocarsi in determinati posti, per ottenere il miglior successo possibile, quanto alla proprietà del soggetto, alla convenienza dello stile e alla perfezione dell'opera: scritto di belle arti premiato al concorso Poletti. Roma, tip. delle Mantellate, 1896. 8⁰. 11 p.

Kleiber, Maler Prof. Doz. Max. Katechismus der angewandten Perspektive. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. 2. Aufl. 12⁰. VIII, 213 S. m. 145 Abbildgn. u. 7 Taf. Leipzig, J. J. Weber. M. 3.—.

Klinghardt, Jul. Die Berücksichtigung der bildenden Kunst beim Unterricht in der Geschichte und Erdkunde in den mittleren Klassen des Gymnasiums. Progr. des Friedr.-Gymnas. zu Altenburg. 4⁰. 18 S.

Kumm, Karl. Untersuchungen über den Ursprung des Schönen. Entwurf einer empirischen Aesthetik der bildenden Künste. gr. 8⁰. 96 S. Hannover-Linden, A. Edel. M. 1.—.

Lenz, H. Ueber Marmortechnik aus alter und neuer Zeit. (Der österr.-ungar. Bildhauer und Steinmetz, 1896, 12.)

Milthaler, Assist. Dr. Jul. Das Rätsel des Schönen. Eine Studie über die Prinzipien der Aesthetik. gr. 8⁰. VIII, 134 S. Leipzig, W. Friedrich. M. 3.—.

N—d. Ueber Frescomalerei. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1895, 6.)

Schmarsow, Aug. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. I. Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwickelung. gr. 8⁰. 114 S. Leipzig, S. Hirzel. M. 2.—.

— Ueber den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. (Berichte über die Verhandlungen der K. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig. Philol.-histor. Classe. 1896. I. S. 44.)

Schmidkunz, Hans. Die drei bildenden Künste. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage, No. 90.)

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Sciopticon. Einführung in die Projections-Kunst. gr. 8⁰. V, 60 S. m. 15 Fig. Düsseldorf, E. Liesegang. M. 1.—.

Sepp, J. Einwirkung der Kunst auf Religion und Völkerleben. 2. (Die Kunst-Halle, 1. Jahrg., No. 19.)

Sponsel. Ueber deutsches Rococo. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 35.)

Stiévenart, Clément. De la conservation des tableaux, par C. S., professeur à l'Académie des Beaux-Arts, conservateur des collections du Cercle archéologique de Mons. 8⁰. 13 p. Mons, Victor Janssens, 1896. [Extrait du t. XXV des Annales du Cercle archéologique de Mons.]

Swinstead, Chas. S. The Theory of Perspective: Comprising Linear Perspective, Shadows and Reflections, for the Use of Candidates for the Examinations of the Department of Science and Art, and Art Students in General. Oblg. 4to, sd., pp. 78, 2/; pt. I, The Elements, 8vo, sd., pp. 48. Simpkin. 6d.

Torelli, Achille. Sulla scienza dell'arte: conferenze in tre volumi. Vol. I. Napoli, tip. Francesco Giannini e figli, 1896. 8⁰. p. 282. [1. Introduzione: Prendete il monte a più lieve salita. 2. Prima indagine sul bello. 3. Indagine sul bello artistico. 4. Le teorie sul bello. 5. L'arte e la morale. 6. La poesia, rappresentazione della giustizia assoluta. 7. L'arte e la storia. 8. Il gusto.]

Valentin, Veit. Zur Aesthetik. (Blätter für liter. Unterhaltung, 1896, No. 24.)

Vegetti, Enr. Prospettiva lineare speculativa e pratica. I (Teoria fondamentale). Milano, ditta Calcaterra Luigi edit. (tip. Lombardi di Marino Bellinzaghi), 1896. 8⁰ fig. XV, 121 p. con ritratto e cinque tavole. L. 4.

Villenoisy, F. de. La patine du bronze antique. 8⁰. 23 p. Paris, Leroux.

Worms, R. La Science et l'Art en économie politique; par R. W., directeur de la Revue internationale de sociologie. In-8⁰, 135 p. Paris, imprimerie et librairie Giard et Brière.

Wornum, Ralph N. Analysis of Ornament: Characteristics of Styles. An Introduction to the Study of the History of Ornamental Art. 10th ed. 8⁰. 224 p. Chapman and Hall.

Zartmann, Maler Ob.-Realsch.-Lehr. a. D. H. Die Lehre der Perspektive (e. Studienblatt), auf die einfachste Weise aus ihrem Prinzip entwickelt und in kurzer, auch ohne mathemat. Vorkenntnisse, leicht verständl. Darstellung. Einschliesslich kurzer Anleitung zum Skizzieren nach der Natur u. 4 Taf. erläut. Zeichngn. g. 8⁰. 4. S. Bonn, Selbstverlag. M. 1.80.

Kunstgeschichte.

Armstrong, E. Lorenzo de' Medici and Florence in the Fifteenth Century. (Heroes of the Nations.) Plans. Illust. Cr. 8vo, XIV, 449 p. Putnam's Sons. 5/.

Artisti della Svizzera italiana secondo recenti pubblicazioni. (Bollettino storico della Svizzera Italiana, anno XVIII, 1896, No. 1—2.)

Baes, Edgard. L'art gothique primitif. (La Fédération artistique, 1896, No. 37.)

— Les styles primitifs de l'art chrétien. (La Fédération artistique, 1896, No. 37.)

Baroncelli, Pietro. Alcuni cenni sullo stile barocco in Venezia. Brescia, stab. tip. lit. F. Apollonio, 1896. 8⁰. 8 p.

Beissel, Steph. Die Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Mittelalters. (= Stimmen aus Maria-Laach. Ergänzungshefte. 66.) gr. 8⁰. VII, 154 S. Freiburg i. B., Herder. M. 2.—.

Biagi, Guido. The private life of the renaissance florentines. Florence, R. Bemporad and son publishers (printed by S. Landi), 1896. 8⁰ fig. p. 92. L. 2.

Bode, Wilhelm. Die Berliner Akademie. Gedanken bei der Feier ihres 200jährigen Bestehens. (Pan, 2. Jahrg., Heft 1, S. 45.)

Borinski, K. Die Thiere in der Kunstgeschichte. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, No. 171, Beilage.)

Broussolle, J. C. Pèlerinages Ombriens. Études d'art et de voyage. Ouvrage illustré de 46 gravures. 8⁰, 302 p. Paris, Librairie Fischbacher, 1896.

Cavallucci, C. J. Manuale di storia dell' arte. Volume II (Arte medioevale). Firenze, succ. Le Monnier edit. (stab. tip. Fiorentino), 1896. 16⁰. p. XI, 371. L. 3. [1. Introduzione. 2. Origini dell' arte romanica. 3. L'arte nelle basiliche (dal IV al VII secolo dell' era volgare. 4. Arte proto-bisantina (Oriente). 5. Arte bisantina in Occidente (Italia, secoli VI—XI). 6. L'arte nelle basiliche (dal VII all' XI secolo dell' era volgare). 7. L'arte araba (secoli VII—X). 8. L'arte romanica.

9. L'arte gotica. 10. L'arte gotica in Italia. 11. Appendice: L'arte araba (Egitto, Persia, India)].

Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV, publiés par M. Jules Guiffrey, membre du comité des travaux historiques et des sociétés savantes. T. 4: Colbert de Villacerf et Jules Hardouin Mansard (1696-1705). In-4°, I,399 p. Paris, Imprim. nationale; libr. Leroux. [Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par les soins du ministre de l'instruction publique (3e série : Archéologie).]

Constantin le Rhodien. Description des œuvres d'art et de l'église de Saints Apôtres de Constantinople, poème en vers iambiques; par C. R. Publié d'après le manuscrit du mont Athos par Emile Legrand, et suivi d'un commentaire archéologique par Théodore Reinach. In-8°, 80 p. Le Puy-en-Velay, imp. Marchessou. Paris, lib. Leroux. [Extrait de la Revue des études grecques (t. 9, No. 33).]

Creighton, Mandell. Queen Elizabeth. Illusts. from Contemporary Portraits. Edition on Japanese paper. With 2 Series of Plates. Roy. 4to. 208 p. Boussod, Valadon and Co. 160/.

Crèvecoeur, R. de. Louis Hesselin, amateur parisien, intendant de plaisirs du roi [1600(?)-1662]. In-8°, 28 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1895. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 22, 1895).]

Degani, Ern. L'arte a Pordenone nei secoli XV e XVI: note e pensieri di un profano. Portogruaro, tip. ditta Castion, 1896. 16°. 16 p. [Per le nozze di Ernesto Cossetti con Dirce Cassini.]

Demetrykiewicz, W. Sitzungsberichte der kunsthistorischen Commission vom 1. Januar 1893 bis 31. December 1894. (Anzeige der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1896, April.)

Dreibach. Die Bilder der heiligen Margarethe. (Die kirchliche Kunst, 1896, 14.)

Evans, E. P. Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture. With a Bibliography and 78 Illusts. Cr. 8vo, 388 p. Heinemann. 9/.

Fabriczy, C. de. Studi e memorie riguardanti l'arte italiana publicati nel 1894 nelle principali Riviste di storia dell'arte in Germania. (Archivio storico dell'arte, serie 2a, anno 2, fasc. 1—2, S. 154.)

Gauthier, Pierre. La renaissance italienne et son historien français. (Gazette des Beaux-Arts. 1896, I, S. 494; II, S. 151.)

Ginoux, Charles. Collections Josserand et Rebuffat. Rapport de Prosper Mérimée, Inspecteur général des monuments historiques, à M. le Ministre de l'Intérieur. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 153.)

— Inventaire des biens des jésuites de Toulon. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 87.)

Grimm, Herman. Das zweihundertjährige Bestehen der königlichen Akademie der Künste zu Berlin. (Deutsche Rundschau, 22. Jahrg., 8. Heft.)

Harnack, Otto. Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. gr. 8°. XX, 208 S. Weimar, E. Felber. M. 3.50.

Hofer, A. Der Humor in der kirchlichen Kunst. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1896, 3.)

Horčička, Ad. Kunstgeschichtliche Nachrichten über die Kirchen in Aussig. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen. 34. Jahrg., No. 4.)

Kress, Georg Frhr. v. Die Stiftung der Nürnberger Kaufleute für den St. Sebaldsaltar in der St. Bartholomäuskirche zu Venedig. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

Künstler-Lexikon, Allgemeines. Leben u. Werke der berühmtesten bild. Künstler. 3. Aufl., hrsg. von Hans Wolfgang Singer. 4. Halbbd. gr. 8°. (2. Bd. VII u. S. 257—523.) Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. M. 6.—.

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 8. Lfg. Einsiedeln, Benziger. M. 2.—.

Kunstdenkmäler, Elsäss. 2—4. Lieferung. Strassburg, Heinrich. à M. 2.—.

L. Les artistes de Wurtemberg, leur vie es leurs œuvres. (Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1396. 1re livr.)

Lasteyrie, R. de, et E. S. **Bougenot.** Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France, dressée sous les auspices du ministère de l'instruction publique par R. L. Avec la collaboration d'E. S. B. T. 3. 1re livraison. In-4°, 176 p. Paris, Imprimerie nationale; librairie Leroux. 4 fr.

Launay, de. Les artistes parisiens au moyen-âge. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 207.)

Leistle, Dav. Wissenschaftliche und künstlerische Strebsamkeit im St. Magnusstifte zu Füssen. 4. (Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, 17. Jahrg., 2. Heft.)

Mancini, Girolamo. Vite d'artisti di Giovenni Battista Gelli. (Archivio storico, 1896, 1.)

Marsaux, L. Notes sur quelques représentations du St.-Sacrifice de la Messe. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 205.)

Mathy, L. Studien zur Geschichte der bildenden Künste in Mannheim im 18. Jahrh. Mit Skizzen von Thomos Welch, Architekt. Programm des Gymnasiums zu Mannheim. 8⁰. 128 S.

Merz-Diebold, Dr. Walther. Kunst- und naturgeschichtliche Notizen aus den Königsfelder Jahrrechnungen. (Anzeiger für schweizer. Altertumskunde, 1896, No. 1, S. 21.)

Mittheilungen der 3. [Archiv-]Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 3. Bd. 4.—6. Hft. Archiv-Berichte aus Tirol. Von E. v. Ottenthal u. O. Redlich. II. Thl. 4.—7. Hft. gr. 8⁰. (S. 193—448.) Wien, W. Braumüller in Komm. à M. 2.—.

Moschetti, Andrea. Dell'idea epica nella poesia e nella pittura del '500: conferenza tenuta all'accademia di belle arti in Urbino per la solenne commemorazione di Raffaello il 28 marzo 1895. Padova, tip. dei fratelli Gallina, 1896. 16⁰. 78 p. L. 1,50.

Motte, H. Petite Histoire de l'art; par H. M., artiste peintre. In-8⁰, 323 p. avec 100 grav. Paris, imprim. Lahure; libr. Colin et Cᵉ. 7 fr.

Müller, Hans. Die königl. Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. 1. Theil. Von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preussen. gr. 4⁰. VI, 204 S. m. Abbildgn., 1 Lichtdr. u. 5 Photograv. Berlin, R. Bong. M. 25.—.

Müller, Mus.-Dir. Dr. Sophus. Nordische Altertumskunde. Nach Funden und Denkmälern aus Dänemark und Schleswig gemeinfasslich dargestellt. Deutsche Ausg. Unter Mitwirkung des Verf. besorgt von Priv.-Doz. Dr. Otto Luitpold Jiriczek. Mit mehreren Tafeln, 250 Abbildgn. im Text u. e. archäolog. Karte. (In ca. 15 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr. 8⁰. (S. 1—96.) Strassburg, K. J. Trübner, Verl. à M. 1.—.

Orsi, Paolo. Gli scavi a S. Giovanni di Siracusa. (Römische Quartalschrift, X, 1896, Heft 1—2, S. 1.)

Postinger, Car. Teodoro. Clementino Vannetti, cultore delle belle arti. Rovereto, tip. Carlo Tomasi, 1896. 8⁰. p. 163, con tredici tavole. [1. Il genio artistico di Clementino Vannetti. 2. Prima istruzione e primi lavori (1763—1770). 3. Lavori d'arte dal 1770 al 1795: paesaggi, la villa d'Orazio, ritratti. 4. Lavori d'arte decorativa. 5. La villa suburbana delle Grazie. 6. Scritti d'arte. 7. I ritratti di Clementino Vannetti. — Pubblicazione fatta per cura dell'i. r. accademia degli Agiati in Rovereto nel I centenario della morte del suo segretario Clementino Vannetti.]

Rapport sur les travaux de l'année 1892 de la Société des antiquaires de Normandie; par M. E. de Beaurepaire, secrétaire de la Société. In-8⁰, 24 p. Caen, imprim. et libr. Delesques.

Rendu, Ambroise. L'Idée de Dieu dans les arts, conférence faite par M. A. R, avocat à la cour d'appel, conseiller municipal de Paris. In-8⁰, 19 p. Clermont (Oise), imp. Daix frères. Paris, lib. André et Cᵉ. 50 cent. [Ligue contre l'athéisme. Conférences, nº 24.]

Revue bimestrielle pour l'art appliqué. Rédacteur en Chef: F. H. Boersma. Editeurs-imprimeurs H. Kleinmann & Cⁱᵉ, Konaupark 9, Harlem. 4⁰. Chaque livr. contient 15 planches. Jahresabonnement für Deutschland: M. 35.—.

Rohault de Fleury, C. Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs Monuments; par C. R. d. F. Etudes continuées par son fils. 2ᵉ vol. In-4⁰, 263 pages et planches 110 à 223. 3ᵉ vol. 272 pages et planches 224 à 332. Paris, imp. et libr. May et Motteroz.

Rooses, Max. Oude en nieuwe Kunst. II. Anvers, imprimerie J. E. Buschmann, 1896. 12⁰. IV, 239 p. illustré de gravures hors texte.

Schlosser, Julius von. Die höfische Kunst des Abendlandes in byzantinischer Beleuchtung. (Mittheilungen des Instituts f. öster. Geschichtsforschung, XVII, S. 441.)

Schlosser, Julius von. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des 4. bis 15. Jahrh., gesammelt. (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Im Vereine mit Fachgenossen begründet von Rud. v. Eitelberger v. Edelberg, fortgesetzt v. Alb. Ilg., N. F., Bd. VII.) gr. 8⁰. XXIV, 407 S. m. 4 Abbildgn. Wien, C. Graeser. M. 6.—.

Schönborn, Friedr. Graf. Reise-Erinnerungen aus Spanien. (Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums, 1896, 5 u. 6.)

Schultz, A. Gesch. d. bild. Künste. 9. u. 10. Lfg. Berlin, Grote. à M. 2.—.

Seidlitz, W. de. La propriété artistique en France avant la révolution. (La Chronique des arts, 1896, No. 25, S. 235.)

Strazzulla, V. Dei recenti scavi eseguiti nei cimiteri cristiani della Sicilia con studi e raffronti archeologici. (Archivio storico Siciliano, N. S., anno XXI, S. 104.)

Studienblätter. Mittelalterliche und spätere Baukunst, Kunstgewerbe, Malerei etc. f. Architekten, Bildhauer, Maler, Kunstfreunde u. s. w. Photographische Orig.-Aufnahmen v. Hofphotographen German Wolf. 1. Serie. 1. Lfg. F⁰. 20 Bl. m. 2 Bl. Text. Konstanz, Leipzig, P. Schimmelwitz in Komm. In Mappe M. 40.—.

Thode, Henry. Eine italienische Fürstin aus der Zeit der Renaissance. (Neue Heidelberger Jahrbücher, 1896, S. 129.)

Urbain, Ch. Un amateur Lorrain, correspondant de Peiresc, Alphonse de Ramberviller (suite). (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 314.)

Vidier, A. Répertoire méthodique du moyen âge français. Histoire; Littérature; Beaux-Arts; par A. V., élève de l'Ecole des chartes. (1re année. 1894.) In-8⁰, 126 pages. Chalon-sur-Saône, imprim. Marceau. Paris, libr. Bouillon. [Extrait du Moyen Age (année 1895).]

Weber, Paul. Eine Geschichte der christlich-religiösen Kunst. (Allgem. Zeitung, München, 1896, Beilage No. 127.)

Wilpert, Joseph. Fractio panis. La Plus ancienne Représentation du sacrifice eucharistique à la „Capella greca", découverte et expliquée par Mgr J. W. Avec 17 planches et 20 figures dans le texte. Grand in-4⁰, XII, 129 pages. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, libr. de la même maison.

Zimmermann, Max Gg. Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. (= Allgemeine Kunstgeschichte. Hrsg. v. H. Knackfuss. Mit zahlreichen Abbildungen. 2. Abtlg. Bd. 1.) Lex-8⁰. (S. 129—384). Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.—.

Zur Jubelfeier 1696—1896. Kgl. akad. Hochschule f. die bildenden Künste zu Berlin. gr. 4⁰. XXXVIII, 300 S. m. Textbildern und 107 Tafeln. Berlin, R. Schuster. Geb. M. 150.—.

Architektur.

Alippi, Alipio. La fabbrica del Palazzo degli Anziani in Ancona. (Nuova Rivista Misena, IX, S. 35.)

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Volume I, fasc. 31—34. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1896. 4⁰ fig. p. 337—384, 377—424, con tredici tavole. L. 2 il fascicolo. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti (vol. I. fasc. 31 e 33). 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani (vol. 1, fasc. 32 e 34).]

Arienta, Giulio. Santuario di Varallo. No. XIII. Capella della Tentazione. — Prima erezione e suo trasporto ove si trova attualmente. (Arte e Storia, anno XV, No. 11, S. 84.)

Arntz, Dombaumstr. L. Die Burg in Coblenz. (Mit 4 Abbildgn. im Text u. 2 Kpfrtaf.) [Aus: „Ztschr. f. Bauwesen".] gr. F⁰. 4 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 6.—.

Aufleger, Archit. Otto. Mittelalterliche Bauten Regensburgs, photographisch aufgenommen v. A. Mit geschichtl. Einleitung von Conservator Dr. G. Hager. 1. Abtlg. F⁰. 25 Lichtdr.-Taf. München, L. Werner. In Mappe M. 20.—.

Bauten, Frankreichs historische. Eine Sammlung französischer architektonischer Meisterwerke vom XI. Jahrhundert bis zur Jetztzeit. 120 Lichtdr.-Taf. 1. Lfg. gr. 4⁰. (12 Taf. m. 4 S. Text.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 3.60.

Bauwerke der Schweiz. Hrsg. vom schweizer. Ingenieur- u. Architekten-Verein. 1. Hft. gr. F⁰. 11 Taf. m. 7 S. Text. Zürich, A. Raustein. M. 7.50.

Beltrami, arch. Luca. Storia documentata della Certosa di Pavia. I: La fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389—1402). Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. ditta P. Faverio), 1896. 8° fig. p. 236, con nove tavole. L. 12.

Bocci, ing. Decio. Il palazzo Bartolini-Salimbeni (monumento nazionale in Firenze): relazione e perizia. Firenze, tip. Elzeviriana, 1896. 8°. p. 71.

Braun, Joseph. Die Kirchenbauten Englands im 11. und 12. Jahrhundert. I. (Stimmen aus Maria-Laach, 1896. H. 7.)

Buetti, Guglielmo. Cenno storico-cronologico sul santuario del Sasso sopra Locarno. 2ª edizione. Bellinzona, C. Salvioni, 1896.

Burg Runkelstein, ein Denkmal aus der Zeit des Minnesanges. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1896, No. 74.)

Caldicott, C. Guide to Hereford Cathedral. Cr. 8vo, sd., 74 p. Iliffe. 1/.

Campari, ing. Aless. La nuova facciata della cattedrale di Pavia e le antiche basiliche di s. Stefano e di s. Maria del Popolo: monografia illustrativa. Pavia, tip. fratelli Fusi, 1896. 8°. p. 38.

Caselli, Crescentino. Dell' uso degli ordini architettonici. (Arte e Storia, 1896, No. 16, S. 124.)

Castagnoli, Guido. Il duomo di Ferrara. Ferrara, typ. di Ant. Taddei e figli 1895. 8°. Fig. 115 p. con 3 tavole.

Chaiappelli, Alessandro. Della vita di Filippo Brunelleschi attribuita ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tratto da un Codice pistoiese del sec. XVI. (Archivio storico italiano, serie V, t. XVII, S. 241.)

Clausse, G. Les églises de Toscanella. Ste. Marie-Majeure, St. Pierre. XIIe et XIIIe siècles. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 159 u. 263.)

Cloquet, L. La colonne au moyen-âge. (Suite et fin.) (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 193.)

Colens, Jules. L'église Saint-Jean à Bruges; ses tombes polychromées. Notice historique et archéologique accompagnée de quatre planches, dont trois hors texte, par J. C., conservateur des archives de l'État. Bruges, imprimerie Louis De Plancke, 1894. 8°. 117 p. fr. 3.50. [Extr. des Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de Flandre.]

Crnologar, K. Die Luciencapelle der Franziskanerkirche in Laibach. (Mittheilungen des Musealvereins für Krain, 1895, 3.)

Dehio, G. Die Anfänge des gothischen Baustils. Zur Kritik des gegenwärtigen Standes der Frage. (Repertorium für Kunstgeschichte, XIX, S. 169.)

— Erwiderung. „Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst." (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX. S. 328.)

Denkmäler der Baukunst. Zusammengestellt, gezeichnet und herausgegeben vom Zeichen-Ausschusse der Studierenden (früh. Autographieen-Commission) der königl. techn. Hochschule zu Berlin, Abth. I. Lfg. 26: Baudenkmäler der Renaissance in Deutschland. gr. F°. 16 photolith. Taf. m. 2 Bl. Text. Berlin, W. Ernst & Sohn in Komm. M. 6.50.

Desjardins, P. Construction de l'église Saint-Charles; par P. D., architecte du gouvernement. In-4°, 12 pages avec 1 gravure et 1 plan. Saint-Etienne, imprimerie Théolier et Ce.

Doflein, C. Bauernhäuser in Graubünden. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 38, 39.)

Durrer, Robert. Die Burg Sarnen. (Anzeiger für schweizer. Altertumskunde, 1896, No. 1, S. 6.)

Ebe, Archit. Gust. Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. V. Thl. Früh- u. Hochrenaissance. gr. 4°. (2. Bd. S. 1—143 m. 128 Abbildgn. u. 6 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, Baumgärtner. M. 14.—.

Eglise, L', et les Monuments de l'abbaye cistercienne d'Acey (Jura). In-8°, 24 p. et planches. Besançon, impr. Jacquin. [Archives du Jura. Acey, n° 4, boîte 13.]

Endres, J. A. Die Kirche der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Beitrag zu ihrer Geschichte hauptsächlich während der romanischen Kunstperiode. (Zeitschrift des historischen Vereins f. Schwaben und Neuburg, 22. Jahrg.)

Fabriczy, C. von. Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone. (Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen, XVII, S. 186.)

Fraefel, Pfarrer A. Die S. Sebastians-Kapelle bei Schennis. Ein Beitrag zur Geschichte des Gasterlandes. Uznach, R. Oberholzers Buchdruckerei, 1896.

Franz-Pascha. Die Baukunst des Islam. 2. Aufl. (= Handbuch der Architektur. Hrsg. v. Prof. Ob.-Baudir. Dr. Jos. Durm, etc. 2. Thl.: Die Baustile. Historische und techn. Entwicklung. 3. Bd. 2. Hälfte.) Lex.-8°. VI, 167 S. m. 232 Abbildgn. u. 4 [3 farb.] Taf. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 12.—.

Fletcher, Banister and Banister F. A History of Architecture for the Student, Craftsman and Amateur: Being a Comparative View of the Historical Styles from the Earliest Period. With 115 Plates, mostly Collotypes and other Illusts, in the Text. Gr. 8vo, XV, 313 p. B. T. Batsford. 12/6.

Fumi, L. Il palazzo Soliano o de' Papi in Orvieto. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 255.)

Geiges, Fritz. Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. [Aus: „Schau-in's-Land."] F°. 64 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. Freiburg i. B., Herder in Komm. M. 4.—.

Giacomo, S. di. Une basilique du XIe siècle Sant' Angelo in Formis. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 137.)

Gianetti, A. La basilica ambrosiana visitata e descritta. Milano, stab. tip. di Luigi Marchi, 1896. 16°. p. 70, con tavola. [In occasione del XV centenario della morte di s. Ambrogio.]

Ginoux, Ch. Joseph Marie Pélissier et Louis Vottier, architectes (1767—1785). (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 148.)

Groeschel, Julius. Zur Baugeschichte v. St. Sebald in Nürnberg. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 26 A, S. 290.)

Gurlitt, Prof. Dr. Cornelius. Bauten des Barockstils in Warschau. (Zeitschrift für Bauwesen, 1896, S. 311.)

— Die Baukunst Frankreichs. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. gr. F°. (25 Lichtdr.-Taf.) Dresden, Gilbers. In Mappe M. 25.—.

Hamlin, A. D. F. A Text-book of the History of Architecture. 8°. 468 p. London, Longmans. 7 sh. 6 d.

Hasak, Landesbauinsp. M. Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. (Zeitschrift für Bauwesen, 1896, S. 337.)

— Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. [Aus: Zeitschrift f. Bauwesen.] gr. 4°. 20 S. M. 12 Abbildgn. u. 4 Lichtdr.-Taf. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 2.50.

Hd. Freilegung des Domes in Mainz. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 20, S. 214.)

Hensen, Alfred. Die Kirche zu Belm. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 141.)

H. Sch. Das Rathhaus in Bremen und seine Halle. (Deutsche Bauzeitung, 1896, 26.)

Humann, Georg. Ist die Kapelle auf dem Valkhofe zu Nimwegen von Karl dem Grossen erbaut? (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 55 und 106.)

J. M. Die Halle des Bremer Rathhauses. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereines München, 1896, 3.)

Join-Lambert, Octave. A propos de l'abbaye de San Galgano. (Mélanges d'archéologie et d'histoire. XVIe année, 1896, No. 1—2, S. 123.)

Klein, V. Nordische Renaissance-Giebel. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 1.)

Kolb. Der Marktbrunnen und das Finckhsche Haus in Schwäbisch-Hall. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1896, 6.)

Krebs. Der Name Krebs im Mittelalter. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 21 A, S. 233.)

Kreschnička, Joseph. Die Piaristenkirche in Horn. Programm des Real- u. Obergymnas. zu Horn. 8°. 70 S.

Lahondès, J. de. L'hôtel d'Assézat à Toulouse. (Bulletin monumental, 1895, S. 369.)

Leischner. Alte Wiener Häuser. (Zeitschrift des österr. Ingenieur- und Architekten-Vereins, 1896, 28.)

Lessing, Prof. Otto. Schloss Ansbach. Barock- u. Roccoco-Dekorationen aus dem XVIII. Jahrh. Neue Ausg. gr. F°. 40 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text. Berlin, W.Schultz-Engelhard. In Mappe M.30.—.

Lucini, Salvatore. Compendio storico-descrittivo dell' insigne santuario della Madonna di Sasso sopra Locarno. Illustrazioni di G. Pellegrini. Locarno. Tip. editrice di A. Pedrazzini, 1895.

Luthmer, Ferd. Romanische Ornamente u. Baudenkmäler in Beispielen aus kirchlichen u. profanen Baudenkmälern des XI. bis XIII. Jahrh. 2. (Schluss-) Lfg. gr. F°. (25 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) Frankfurt a. M., H. Keller. In Mappe M. 25.—.

Malaguzzi-Valeri, Francesco. La chièsa „della Santa“ a Bologna. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 72.)

— La chiesa della Santa a Bologna. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1896. 4⁰. 19 p. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie 2, anno 2, fasc. 1—2.]

March, Otto. Gruppirter Bau bei Kirchen. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 26, S. 282.)

Marucchi, O. Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana II., 1—2, S. 14.)

(Matthias, R.) Die Stadtkirche in Schmalkalden. (= Zeitschrift des Vereins f. Hennebergische Geschichte u. Landeskunde in Schmalkalden. Heft 13.) 8⁰. VII, 227 S. m. 2 Taf. Schmalkalden, O. Lohberg in Komm. M. 1.25.

Mazet, A. Château de Crozant (Creuse). (Suite.) (L'ami des monuments, X, 1896, S. 20.)

Merz, Dr. jur., Walther. Die Habsburg. Studie, verfasst im Auftrage der h. Baudirektion des Kantons Aargau. Aarau, Leipzig und Wien, 1896.

Meschler, M., Santa Croce in Florenz. (Schluss.) (Stimmen aus Maria-Laach, 1896, Heft 5.)

Meulen, M. F. van der. Het raadhuis te Bolsward; 1614—1896. Bolsward, K. Falkena Bz. 24 bl. post 8⁰. fl. —.35.

Misuraca, Giac. Palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia. Roma, tip. fratelli Centenari. F⁰. 8 p. con 3 tavole.

Monti, M. de'. Die Certosa bei Pavia zum fünfzigjährigen Jubiläum.(Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1896, No. 75.)

Naef, A. L'église de St.-Sulpice et sa restauration. (Bulletin de la société vaudoise des ingénieurs et des Architectes. XXIIᵉ année, 1896, No. 1 et 2.)

Neuwirth, Prof. Dr. Jos. Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages nach dem tiroler Hüttenbuche v. 1460. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen.“] gr. 8⁰. 70 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 3.—.

Osservazioni sugli antichi frammenti della facciata della cattedrale aretina. Arezzo, Bellotti edit. (tip. coop. P. Castaldi), 1896. 8⁰. p. 10.

Pagnini, ing. Fr. Il castello medievale dei conti Guidi oggi palazzo pretorio di Poppi: la sua storia; il suo stato antico e presente; la prima parte del suo restauro. Arezzo, stab. tip. coop. Operaio, 1896. 8⁰. p. 96.

Piper, Otto. Die Burgruine Wertheim a. M. und Dr. Wibels Buch über dieselbe. Ein Beitrag zur Burgenkunde. Mit e. Lageplan der Burg. gr. 8⁰. IV, 52 S. Würzburg, A. Stuber's Verl. M. 1.

— Ueber einige Burgen in Tyrol und im Pinzgau. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 131.)

Pohlig, Prof. C. Th. Eine verschwundene Bischofspfalz. (Schluss.) (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, No. 8, S. 179.)

— Eine verschwundene Bischofspfalz. (Der Salzburger Hof in Regensburg.) [Aus: „Zeitschrift für bild. Kunst.“] gr. 4⁰. 12 S. m. 32 Abbildgn. Regensburg, H. Bauhof. M. —.90.

— L. Th. Die romanische Baukunst in Regensburg. Programm des Neuen Gymnasiums in Regensburg. 8⁰. 48 S. u. 2 Taf.

Ranquet, H. du. Église de Chamalières, près Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme). (Bulletin monumental, 1895, S. 412.)

Raschdorff, Archit. Prof. Otto. Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom XIII. bis XVII. Jahrhundert. (3. Bd.:) Venedig. Hrsg. von O. R. 2. Lfg. gr. F⁰. 10 Lichtdruck, 6 lith. und 1 farb. Taf. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 28.—.

Rauschenberg, Fr. W. Süddeutsche Architektur u. Ornamentik im 18. Jahrhundert. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, No. 182—187, Beilage.)

Rios, Rodrigo Amador de los. Las ruinas del Monasterio de San Pedro de Arlanza en la provincia de Burgos. Estudio histórico-arqueológico. Madrid. Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández. 1896. 4⁰. 25 p.

Rocca, M. P. Della chiesa di S. Tommaso apostolo in Alcamo. (Archivio storico Siciliano, N. S., anno XXI, S. 46.)

Rohault de Fleury, G. Saint-André au Vatican. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, II, 1—2, S. 41.)

Schnerich, Dr. Alfred. Die Dreifaltigkeits-Capelle im Domstifte zu Gurk. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N.F., XXII. Bd., Heft 3, S. 148.)

Schrörs, Heinrich. Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung. II. Die altchristliche Basilika. (Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 35.) III. Der altchristliche Centralbau. (Ebda., Sp. 81.) IV. Die romanische Basilika. V. Der gothische Dom. (Ebda., Heft 4, Sp. 131; Heft 5, Sp. 169.)

Schütte, Archit. Herm. Ornamentale u. architektonische Studienblätter aus Italien mit besonderer Berücksichtigung der florentinischen Renaissance-Architektur. 50 Taf. 1. Lfg. F⁰. (10 Taf. m. 5 S. illustr. Text.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 5.—.

Schubert v. Soldern, Prof. Zdenko Ritter. Die Sprache des Ornaments. (= Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur. Ergänzungshefte zum Handbuch der Architektur. No. 9.) Lex.-8⁰. 33 S. m. 57 Abbildgn. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 1.80.

Schuller, Oberrealschul-Prof. Gust. Der siebenbürgisch-sächsische Bauernhof und seine Bewohner. Eine kulturhistor. Skizze. gr. 8⁰. 41 S. m. Abbildgn. Hermannstadt, (L. Michaelis). M. —.80.

Scolari, prof. Fel. La cattedrale di Como (1396—1896): cenni storico-descrittivi, pubblicati nella ricorrenza del suo quinto centenario. Como, tip. coop. Comense, 1896. 16⁰. p. 106. Cent. 50. [Estr. dalla Provincia di Como della Domenica, ni 61—72 (23 febbraio—10 maggio 1896).]

Soyez, E. Les Labyrinthes d'églises. Labyrinthe de la cathédrale d'Amiens; par E. S., de la Société des antiquaires de Picardie. In-4⁰. 56 p. et planches. Amiens, imp. Yvert et Tellier.

Thoison, Eugène. L'Eglise de Larchant; par E. T. In-8⁰, 39 p. avec 5 gravures et 2 plans. Nemours, imp. Bouloy; lib. Vaillot. Larchant, chez les dépositaires. 1 fr. 25.

Trois lettres concernant la destruction de châteaux forts aux environs de Saint-Omer au milieu du XIVᵉ siècle (1352—1360). publié par M. l'abbé O. Bled, membre tilulaire de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8⁰, 11 p. Saint-Omer, imp. d'Homont.

Türler, H. Die Altäre und Kaplaneien des Münsters in Bern vor der Reformation. (Berner Taschenbuch, 1896.)

— Ueber die Türme und Ringmauern der Stadt Bern. (Berner Taschenbuch, 1896.)

Turrian, E. D. Les temples nationaux du canton de Vaud. Librairie F. Rouge, Lausanne 1896.

Viollier, Louis. Saint-Pierre-ès-Liens. The ancient cathedral of Geneva. (The royal institute of british architects. Third series, vol. III, No. 10. London, 1896.)

Völkel, Rich. Die Friedhofkirche zu Jauernig und die Kirche zu Batzdorf (Oesterr.-Schlesien). (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 129.)

Zannoni, ing. Ant. Dell'uso degli ordini architettonici: nota critica. Firenze tip. Minori corrigendi, 1896. 8⁰. 13 p.

Sculptur.

Anselmi, Anselmo. Le maioliche dei Della Robbia nella provincia die Pesaro-Urbino. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice. 1896. 4⁰. p. 18. [Estr. dall' Archivio storico dell' arte, serie II, anno I, fasc. 6.]

Barbier de Montault, X. Une statuette de saint François de Paule. In-8⁰. 10 p. avec grav. Poitiers, impr. Blais, Roy et Cᵉ. [Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (t. 18, année 1895).]

Baye, Baron J. de. Croix du XVᵉ siècle conservée à Rostoff (Russie). (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 118.)

Beckett, Fr. Altarschreine aus dem späten Mittelalter. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 2.)

Behr, A. Das Taufbecken in St. Michael in Hildesheim. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1896, 4.)

Beissel, Steph. Die Skulpturen des Portals zu Remagen. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 151.)

Bezold, Gustav von. Der Meister der nürnberger Madonna. (Mittheilungen des german. Nationalmuseums, 1896, S. 29.)

Bie, Oskar. Andreas Schlüter. (Westermann's Monatshefte, 1896, Mai u. Juni.)

Biez, J. de. Un maître imagier. E. Frémiet. Grand in-8⁰, XXIV, 407 p. avec un portrait à la pointe sèche par Georges Lopisgisch et des grav. hors texte en tailledouce. Le Mans, imprimerie Monnoyer, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres.

Bode, Wilhelm. Ueber Luca della Robbia. Vortrag. (Sitzungsbericht V, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Brébion, Edmond. Beauvallet. Une réplique de la statue de Suzanne. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 31.)

— Beauvallet. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 151.)

— François-Frédéric Lemot. La statue de Louis XIV à Lyon. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 25.)

C. v. F. Nachweis eines bisher unbekannten Werkes von Guido da Como. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 245.)

Carocci, G. I tondi Robbiani in Toscana. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 4.)

Cornelius, Carl. Jacopo della Quercia. Eine kunsthistor. Studie. gr. 8°. XII, 194 S. mit 38 Abbildgn. Halle, W. Knapp. M. 8.—.

Decorations, Rednock House, Glasgow. (The Journal of decor. Art, 1896, May.)

Decoration, The, of the Chancel, St. Paul's Cathedral. (The Journal of decor. Art, 1896, May.)

Domanig, K., Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II. Aus der Medaillensammlung des Allerhöchst. Kaiserhauses herausg. m. Genehmigung d. hoh. Oberstkämmerer-Amtes Sr. K. u. K. apost. Majestät. 50 Taf. in Lichtdruck. F°. VII, 40 S. Wien, Gilhofer & Ranschburg. M. 30.—.

Drexler, Protonot. Capitul. Schatzmstr. Kirchendir. Prof. Karl. Stucco-Deco rationen in dem reg. Chorherrenstifte Klosterneuburg bei Wien. Aufgenomm. v. D. Erklärender Text v. Reg.-R. Dir. Dr. Alb. Ilg. 34 Taf. in Lichtdr. F°. 7 S. Text m. 6 Abbildgn. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 30.—.

Esseiva, L. Pietà de l'église des Augustins à Fribourg. (Fribourg Artistique, 1896, 2.)

Frey, Carl. Studien zu Michelagniolo. II. (Schluss.) (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, 2, S. 97.)

Friedensburg, F. Studien zur schlesischen Medaillenkunde. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VII, S. 41.)

Gerlach, Mart. und Hans **Bösch.** Die Bronceepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. Photographische Naturaufnahmen, zusammengestellt u. herausg. v. G. m. textl. Erläutergn. v. Dir. H. B. (In 12—15 Lfgn.) 1. Lfg. F°. 6 Taf. m. 6 S. Text. Wien, Gerlach & Schenk. M. 5.—.

Gerspach. Les tabernacles et la Chartreuse de Florence, à propos des tremblements de terre de 1895. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 87.)

Ginoux, Charles. Jean-Lange Maucord, sculpteur, et Jacques Volaire, peintre. Sculpture, peinture et dorure de l'autel de la chapelle de l'Hopital du Saint-Esprit. (1734—1735.) (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 89.)

Guiffrey, Jules. Artistes et tombiers parisiens du commencement du XVI[e] siècle. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 5.)

Hann, F. G. Die romanischen Sculpturen symbolischer Art in Milstat und ihre Deutung. (Carinthia I, 1896, 4.)

Helbig, Jules. L'Autel catholique et son décor. 2[e] article. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 172.)

Ilg, A. Ein Relief von Georg Raphael Donner. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 1896, 4.)

Joret, C. Houdon et le duc de Weimar (Charles-Auguste). In 8°, 4 pages. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (janvier-février 1896).]

Jouin, H., Jacques Say, de l'Académie de peinture de Paris, sculpteur du roi de Danemark: l'homme et l'œuvre; par M. H. J., secrétaire de l'Ecole des beaux-arts. In 8°, VIII, 194 p. et 4 planches. Mâcon, imp. Protat frères.

Kenner, Dr. Friedrich. Silbermedaillon der Sammlung G. Weifert in Belgrad. (Numismatische Zeitschrift, XXVII, S. 107.)

Lange, J. Niederländische Bildhauerkunst in Burgund. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustrie, 1895, 6.)

Lange, Konrad. Peter Flötner als Bildschnitzer. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, S. 162.)

Le Blant, Edmond. De quelques représentations du sacrifice d'Abraham. (Revue archéologique, 1896, S. 154.)

Lichtwark, A. Die Medaille einst und jetzt; ihre Geschichte, ihre Technik, ihre Zukunft. (Verhandl. des Vereins für deutsches Kunstgew. zu Berlin. 1895/96, 6.)

Lisini, Alessandro. Medaglie die Zecche Italiane. (Rivista italiana di numismatica, IX, fasc. 2, S. 227.)

Marguillier, Auguste. J. Th. Stammel et ses sculptures au monastère d'Admont. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II. S. 161.)

Maxe-Werly. Un sculpteur italien à Bar-le-Duc en 1463. 8°. 11 p. Paris, impr. nation. [Extr. des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 1896.]

Mazzanti, Ferdinando. La scultura ornamentale romana nei bassi tempi. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno 2, fasc. 1—2, S. 33; fasc. 3, S. 161.)

Molinier, E. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Les Ivoires; par E. M., conservateur des musées nationaux. In-f°, 247 pages avec grav. et planches. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, Libr. centrale des beaux-arts.

Montaiglon, A. de. Notice sur l'ancienne statue équestre, ouvrage de Dianello Ricciarelli et de Biard le fils, élevée à Louis XIII en 1639 au milieu de la place royale, à Paris. In-8°, 96 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupelay-Gouverneur. Paris, libr. Baur.

Naveau, Léon. Une médaille liégeoise inédite. (Revue belge de numismatique, 1896, S. 203.)

Neuwirth, Joseph. Goldenkroner Grabdenkmale. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 4.)

Piot, Charles. Les sculpteurs du nom de Jean de Brabant et Pierre, fils de Jean de Brabant, par C. P., membre de l'Académie et de la commission royale d'histoire de Belgique. Bruxelles, imprimerie Hayez, 1896. 8°, 10 p. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 3e série, t. XXXI, No. 3, 1896.]

Ree, P. J. Der Erzguss. (Bayer. Gewerbe-Zeitung. 1896, 7.)

Reymond, Marcel. Lorenzo Ghiberti. (1378—1455.) (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 125.)

Rondot, N. Les Médailleurs lyonnais; par M. N. R., correspondant de l'Institut. In-8°, 50 p. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Rupin, Ernest. Une statue espagnole: La Vierge et l'Enfant Jésus. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 191.)

Saintenoy, Paul. Les fonts baptismaux en bois figurés sur les hautes lisses de la cathédrale de Tournai, par P. S., architecte à Bruxelles. Anvers, imprimerie Vve De Backer, 1896. 8°. 12 p., figg. [Extr. du Bulletin de l'Académie d'archéologie de Belgique.]

Sant' Ambrogio, Diego. Il grande trittico d'osso scolpito dell' Abbazia di Poissy e il suo raffronto col trittico della Certosa di Pavia. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 288.)

— Il pallio o trittico marmoreo di Vighignolo nel patrio Museo archiologico di Milano. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno II, fasc. 3, S. 188.)

— Un trittico fiorentino del XIV secolo ascrivibile a Baldassare degli Embriachi. (Archivio storico dell' arte, serie 2a, anno 2, fasc. 1—2, S. 25.)

Schnütgen. Gothisches Elfenbein-Klappaltärchen im South-Kensington-Museum. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 123.)

Six, J. Les bronzes de Jacques de Gerines au Musée National d'Amsterdam. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 388.)

Skulpturen, Romanische, im Münster zu Basel. (Schweizerische Bauzeitung, 1896, Bd. 27, No. 12.)

Sommerfeldt, Dr. Gustav. Zur Biographie des Münzmedailleurs Anton Friedrich König (1756—1838). (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VII, S. 81.)

Steinmann, E. Das Madonnenideal des Michelangelo. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, 8. Heft, S. 169; 9. Heft, S. 201.)

Stettiner, Richard. Ueber das Motiv des David von Michelangelo. (Sitzungsbericht V, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Stuhlfauth, Geo. Die altchristliche Elfenbeinplastik. (= Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, herausg. v. Johs. Ficker. 2. Heft.) gr. 8°. IV, 211 S. m. 8 Abbildgn. u. 5 Taf. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr. M. 7.—.

Tucher, Chr. Frhr. v. Krypten und Geschlechtergrüfte bei St. Sebald. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

W(igny), E. Le bas-relief de l'ancienne église de Statte. Huy, imprim. Mignolet. 8°. 7 p.

Wölfflin, Heinrich. Wie man Skulpturen aufnehmen soll. I. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 10, S. 224.)



Malerei.

Acqua, Ant. Car. Dall'. Giambattista Tiepolo. Mantova, stab. tip. lit. Giuseppe Mondovi, 1896. 8⁰. p. 22. [Estr. dagli Atti dell' accademia virgiliana dell' anno 1896.]

Alexandre, A. Histoire populaire de la peinture. „Ecole française.“ Grand in-4⁰, 465 p. avec 250 gravures. Corbeil, imprim. Crété. Paris, librairie Laurens.

Angeli, Diego. Per un quadro eretico. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 58.)

B(arbier) de M(ontault), X. Les mosaïques des églises de Ravenne. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 69, 177 u. 275.)

Bauch, Dr. Alfred. Die letzten Tage des Malers Georg Pentz. (Mitteilungen des german. Nationalmuseums, 1896, S. 43.)

Beltrami, Luca. Il libro d'Ore Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana miniato da Cristoforo Preda — sec. XV —. XL Tavole in Eliotipia. 8⁰. 30 S. mit 40 Taf. u. 20 Erl.-Bl. Milano, U. Hoepli, 1896.

Beyschlag, W. Nochmals Raffael's Transfiguration und die Evangelien. (Deutsches Wochenblatt, 1896, No. 22.)

Braun, Dr. Edm. Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. (= IX. Ergänzungsheft der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Hrsg. von Dr. Jos. Hansen.) gr. 8⁰. VII, 279 S. m. 6 Lichtdr.-Taf. Trier, F. Lintz. M. 6.—.

Brébion, Edmond. Jacques Charlier, miniaturiste. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 152.)

— Louis Hellart, peintre de Marie Leckinska. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 150.)

Bredius, Dr. A. Jan Josephszoon van Goyen. Nieuwe bijdragen tot zijne biographie. (Oud-Holland, XIV, 2, S. 113.)

Cantalamessa, Giulio. L'arte di Iacopo Bellini. Venezia, stab. tip. succ. M. Fontana, 1896. 8⁰. 27 p. [Estr. dall' Ateneo veneto, marzo-aprile 1896.]

Cecchetelli-Ippoliti, Rodolfo. La famiglia e la nascita del pittore Giovanni Battista Salvi. (Arte e Storia, 1896, No. 12, S. 90.)

Chabeuf, Henri. Une peinture à Notre-Dame de Dijon. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 300.)

Chefs-d'œuvre, Les, des peintres néerlandais anciens et modernes. Musée de l'état, Amsterdam. Amsterdam, Allert de Lange. (6 en 48 met 48 pltn. in phototypie). f⁰. f. 60.—.

Colens, Jules. Notice descriptive des caveaux avec peintures murales découverts au cimetière de l'église Notre-Dame à Bruges, les 25 novembre 1895 et 29 janvier 1896. (Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. 5ᵉ série, t. VIII, 1895.)

Damiani, Guglielmo Felice. Documenti intorno ad un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520—1526. (Archivio storico dell'arte, 1896, S. 306.)

Dehio, G. Zu den Kopien nach Lionardos Abendmahl. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, S. 181.)

Denier, Anton. Mercht brieff zwischet Meyster Friderich schrötter dem Maller vnd den kirchgnosen zuo etighusen Anno 1659. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 67.)

„Diane au bain“, La, de Watteau. (La Chronique des Arts, 1896, No. 20, S. 178.)

Dimier, L. Un Plafond détruit du Primatice. (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 162.)

Droghetti, Augusto. Un quadro di Gianfrancesco de' Maineri a Ferrara. (Arte e Storia, 1896, No. 15, S. 116.)

Dürer's, Albr., Wohnhaus und seine Geschichte. In Wort u. Bild dargestellt im Auftrag der Verwaltg. der Albrecht Dürer-Haus-Stiftg. Mit 29 Abbildgn. u. 1 Urkunde in Lichtdr. 12⁰. VI, 71 S. Nürnberg, (J. L. Schrag). M. 1.—.

Durand-Gréville, E. La date de la naissance de Rembrandt. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 259.)

— La date de la naissance de Rembrandt van Ryn. (La Fédération artistique, 1896, No. 45.)

Engerand, Fernand. Les Commandes officielles de tableaux au XVIIIᵉ siècle. (Suite.) (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 163; No. 19, S. 171; No. 20, S. 180; No. 22, S. 196; No. 24, S. 221; No. 26, S. 247; No. 28, S. 267.)

— Robert Tournières. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 104.)

Erbach Fuerstenau, Adalberto di. L'Evangelio di Nicodemo. (Archivio storico dell'arte, serie 2ª, anno II, fasc. 3, S. 225.)

Eymael, H. J. Constantijn Huygens en de schilderkunst. (Oud-Holland, XIV, 3, S. 185.)

Farcy, L. de. L'auteur des cartons de la tapisserie de saint Saturnin de la cathédrale d'Angers. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 305.)

Firmenich-Richartz, E. Die altniederländischen Gemälde der Sammlung des Freiherrn A. von Oppenheim zu Köln. I. Männliches Porträt von Jan van Eyck. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 6, Sp. 161.)

— Ed. Wilhelm v. Herle und Hermann Wynrich v. Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altköln. Malerschule. [Aus: „Zeitschrift für christl. Kunst".] hoch 4°, 84 Sp. m. 4 Abbildgn. u. 4 Lichtdr. Düsseldorf, L. Schwann. M. 4.—.

Focke, Dr. Ueber die bremische Glasmalerei und die Sitte der Fensterschenkung. Vortrag. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 26, Sp. 417.)

Fontana, Paolo. Di una tavoletta di Luca Signorelli della Pinacoteca di Brera. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 269.)

Friedländer, Max J. Die Votivtafel des Etienne Chevalier von Fouquet. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, S. 206.)

Fries, Friedr. Studie zur Geschichte der Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert vor dem Auftreten Martin Schongauers. Diss. gr. 8°. VII, 61 S. m. 2 Taf. Frankfurt a. M., M. Diesterweg. M. 2.—.

Frimmel, Dr. Thdr. v. Kleine Galeriestudien. Neue Folge. Lfg. IV.: Gemälde in der Sammlung Albert Figdor in Wien. Mit 14 Textbildern u. 1 Fcsm. gr. 8°. 47 S. Leipzig, G. H. Meyer. M. 3.—.

Frizzoni, Gustavo. Lorenzo Lotto, pittore. A proposito die una nuova publicazione. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª. anno 2, fasc. 1—2, S. 1; fasc. 3, S. 195.)

Gerspach. Découvertes récentes de peintures religieuses en Italie et restaurations. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 123.)

— Il mosaico della chiesa di S. Marco in Firenze. (Archivio storico, 1896, 1.)

— Les tableaux de Hugo van der Goes à Florence. (Revue de l'art chrétien, 1896, S. 258.)

Ginoux, Charles. Alexandre de France et Joseph Jesse, peintres. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 88.)

— Debpte pour Honoré Laure, M^tre^ paintre de Tolon. (1646.) (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 78.)

Grandin, Georges. Les contemporains des frères Lenain. Jean Rutz. Jean Clépoin. Pierre Le Long. Jean Lethin. Jean Plaquet. Jean Grasseau. Michel Delahaye. David Bonneterre. Simon Violette. Louis-François Jamart. Louis Guyart. François Delaplace. Crépin Quilliet. Pierre Guibon. Claude Duflos. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 33.)

Grigioni, Carlo. Baldassare Carrari il giovine pittore forlivese. (Arte e Storia, 1896, No. 12, S. 91.)

Guiffrey, J. et F. **Engerand.** Les Bailly, peintres et gardes des tableaux du Roi. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 113.)

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Hrsg. v. Galerie-Insp. Jos. Schönbrunner u. Dr. Jos. Meder. I. Bd. 11. u. 12. Lfg. Imp.=4°. (à 10 Taf. in Licht- u. Buchdr. m. 10 S. Text.) Wien, Gerlach & Schenk. M. 3.—.

Haverkorn van Rijsewijk, P. Ludolf (Leuff) de Jongh. (Oud-Holland, XIV, 1, S. 36.)

H. C. „Les Ambassadeurs" d'Holbein dans la National Gallery. (La Chronique des Arts, 1896, No. 23, S. 208.)

Hymans, H. L'adoration des Mages de Mabuse. (Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique, 1896, 2e livr.)

Jacobsen, Emil. Niederländische Kunst in den Galerien Mansi zu Lucca. (Oud-Holland XIV, 2, S. 92.)

— Le Gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova. (Archivo storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 88.)

James, Ralph N. Painters and their Works: A Dictionary of Great Artists who are not now Alive. Giving their Names, Lives, and the Prices Paid for their Works at Auctions. 3 vols. Cr. 8vo. Vol. 1, Aalot—Hyre. L. U. Gill. 35/.

Ilg, A. Das Frescogemälde aus dem Singerthor des Stephansdomes. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 5.)

Justi, Carl. Der Marquis del Guasto und sein Page von Tizian. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VII, Heft 10, S. 229.)

Kautzsch, R. Ein Romantiker unter den deutschen Malern des 16. Jahrhunderts. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, No. 172—173, Beilage.)

Knackfuss, H. A. van Dyck. (= Künstler-Monographien. Bd. 13.) Mit 55 Abbildgn. v. Gemälden u. Zeichngn. Lex.-8⁰. 80 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Dürer. 4. Aufl. (= Künstler-Monographien. 5. Bd.) Mit 134 Abbildgn. 144 S. gr. 8⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Raffael. (= Künstler-Monographien. I.) Mit 128 Abbildgn. v. Gemälden u. Zeichngn. 4. Aufl. 124 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Kohte, Julius. Ein frühgothisches Miniaturbild. (Zeitschrift der Histor. Gesellschaft f. d. Prov. Posen, XI, S. 157.)

Kress, Georg Frhr. v. Die Stiftung der Nürnberger Kaufleute für den St. Sebaldsaltar in der St. Bartholomäuskirche zu Venedig. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

— Ein Nürnberger Stammbuch aus dem 16. Jahrhundert. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

Lampe, Louis. Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes. Livr. 7—8. Bruxelles, A Castaigne, 1896. 8⁰. p. 481—640.

Landsperg, Abbesse Herrade de. Hortus deliciarum. Réproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du XII[ième] siècle. Texte explicatif par le chanoine G. Keller. Éd. par la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsac. Livr. VIII. (Supplément.) gr. F⁰. 10 Lichtdr.-Taf. m. 2 Bl. Text. Strassburg, K. J. Trübner. Verl. in Komm. M. 15.—.

Leitschuh, Priv.-Doz. Dr. Frz. Frdr. Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh. Mit dem Bildnisse des Meisters u. 12 Lichtdr.-Taf. gr. 8⁰. 47 S. Würzburg, E. Bauer. M. 3.50.

L. F. Le manuscrit Grimani et le monogramme H. B. (La Fédération artistique, 1896, no. 41.)

Liebenau, Th. von. Notizen über Glasmaler und Glasgemälde. (Anzeiger für schweizer. Altertumsk., 1896, S. 67.)

Loeser, Carlo. I quadri italiani nella Galleria di Strasburgo. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 277.)

Löw, A. Die Glasgemälde in der Burgkirche zu Wiener-Neustadt. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 5.)

— Glasmalereien in Annaberg. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 6.)

Loewy, Emanuele. Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 241.)

Lund, E. F. S. Danske malede Portraeter. En beskrivende Katalog. Under Medvirkning af C. C. Andersen. I. Bind. 3. Hefte. 38 S. og 19 Tavler. 4⁰. Gyldendal. 6 Kr.

Maresca, A. In onore di Luca Giordano. (Arte e Storia, 1896, XV, No. 9, S. 65; No. 10, S. 73.)

Marzo, G. di. Di Pietro Ruzulone, pittore Palermitano dei secoli XV e XVI. (Archivio storico Siciliano, N. S., anno XXI, S. 36.)

Maulde la Clavière, R. de. Jean Perréal, dit Jean de Paris; sa vie et son œuvre (4[e] et dernier article). (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 367.)

Meissner, F. H. Albrecht Dürer. Ein Künstlerbildniss. (Westermann's Monatshefte, 40. Jahrg., August.)

Melani, Alfredo. Miniature del Rinascimento. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 5.)

— Per l'autenticità di una pala del Tiepolo. (Arte e Storia, anno XV, No. 11. S. 81.)

Michel, Émile. Le triptyque de l'Adoration des bergers par Hugo van der Goes. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 361.)

Moes, E. W. Cornelis Claesz. Scheveninck en zijn zoon David Cornelis. (Oud-Holland, XIV, 1, S. 61.)

— De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw, door E. W. M., Ass. Bibliothecaris der Universität van Amsterdam. Alflevering 1. 4⁰. II, 95 S. m. 1 Taf. u. Textillustrationen. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen, 1896.

— Een verzameling familieportretten der Huygensen in 1785. (Oud-Holland, XIV, 13, S. 176.)

Molmenti, P. Nel secolo centenario di Giovanni Tiepolo: discorso. (Atti del reale istituto veneto di science, lettere ed arti, 1896, serie VII, t. VII, disp. 7.)

Mülinen, Dr. W. F. von, und Dr. Franz **Thormann.** Die Glasgemälde der bernischen Kirchen. Herausgegeben von dem bernischen Kantonal-Kunstverein. Mit Zeichnungen von Rudolf Münger. Bern, 1896.

Müller, J. Kunstmaler Felix Maria Diog. II. Histor. Neujahrsbl. der Gesellschaft für Geschichte und Altertümer des Kantons Uri.

Oidtmann, Heinrich. Die alten Glasgemälde in der ehemaligen Burgkapelle, jetzigen Pfarrkirche zu Ehrenstein. (Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang IX, Heft 2, Sp. 65.)

Ojetti, Ugo. Un affresco ignoto di Tiberio d'Assisi. (Archivico storico dell' arte, 1896, S. 252.)

Omont, H. Portraits de Louis XIV peints par A. Benoist et conservés au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale. (Bulletin de la Soc. de l'hist. de Paris, 1896, 2.)

Piot, Charles. Tableaux belges conservés dans le musée de Grenoble, par C. P., membre de l'Académie royale et de la Commission royale d'historie de Belgique. Bruxelles, imprimerie F. Hayez, 1896. 8⁰, 8 p. [Extr. des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, 3e série, t. XXXI, No. 3, 1896.]

Plettinck, Leopold. Studiën over het leven en de werken van Karel van Mander, dichter, schilder en kunstgeschiedschrijver, 1548—1606, door L. P., academie-officier van Frankrijk. Gand, A. Siffer, 1896. Gr. in 8⁰. IX, 171 p., gravv. et portrait hors texte. Fr. 5.—.

Raadt, J. Th. de. Les fresques de la „Leugemeete"; leur découverte en 1845; leur authenticité. (La Fédération artistique, 1896, No. 40.)

Radić, Lehr. Franz. Beschreibung eines gothischen Altarbildes in der Allerheiligen-Kirche zu Curzola. [Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Hercegovina, 4. Bd.] Lex.-8⁰. 8 S. m. 1 Abbildg. Wien, C. Gerolds Sohn in Komm. M. —.20.

Rahn, J. R. Zur Geschichte der Glasmalerei. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1896, S. 47.)

Ramiro, E., Louis Legrand, peintre-graveur. Catalogue de son œuvre gravé et lithographié; par E. R. In-4⁰, VII, 117 p. avec. grav. et planches. Paris, impr. Chamerot et Renouard; lib. Floury.

Réfutation des critiques élevées contre le tableau de Léonard de Vinci un peu plus grand que nature et de propriété des frères Campagna de Padoue. F⁰. 11 S. 2 Taf. Padoue, Établissement P. Prosperini, 1896.

Ricci, Corrado. Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. hoch 4⁰. (S. 1—48 mit Abbildgn. u. 4 Taf. in Heliograv. u. Lichtdr.) Berlin, Cosmos, Verlag f. Kunst u. Wissenschaft. M. 4.—.

— Il Tiepolo. (Nuova Antologia, anno XXXI, 4. serie, vol. 63, fasc. 11.)

Richenthal's, Ulr. v., Chronik des Concils zu Constanz 1414—1418. (Photogr. v. Germann Wolf in Constanz.) F⁰. (300 S. in Lichtdr., worunter 160 S. grösstenteils kolor. Photographien.) Constanz, Leipzig, P. Schimmelwitz in Komm. Geb. in weisses Ldr. mit eisernen Beschlägen u. Schliesse, M. 1100.—.

Riemsdijk, Ihr. B. W. F. van. Jets over den schilder Jan Cornelisz van 't Woudt. (Oud-Holland, XIV, 2, S. 68.)

Rosenberg, Adolf. Peter Paul Rubens. VI. Die Anfänge des persönlichen Stils: ca. 1612—1614. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 9, S. 210; Heft 11, S. 249.)

Rossi, Girolamo. Il maestro del pittore Ludovico Brea. (Arte e Storia, anno XV, No. 11, S. 83.)

— Il maestro del pittore Lodovico Brea. (Giornale Ligustico, N. S., Vol. I, 1896, S. 326.)

Ruland, C. Jugendzeichnungen von Goethe. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 8, S. 187.)

Schlie, Mus.-Dir. Hofr. Prof. Dr. Frdr. Ueber Nikolaus Knüpfer und einige seiner Gemälde, besonders über seine „Jagd nach dem Glück" (sog. Contento) in München und Schwerin. Zugleich ein Beitrag zur Elsheimer Frage. (Aus dem Schweriner Museum.) 4⁰. IV, 32 S. m. 13 Lichtdr.-Taf. Schwerin, Bärensprung'sche Hofbuchdr. M. 8.—.

Schlosser, Julius v. Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alp. (Allgemeine Zeitung, 1896, No. 167, Beilage.)

Schmid, Heinrich Alfred. Die Gemälde von Hans Holbein d. J. im Baseler Grossratsaale. (Jahrbuch der K.Preuss. Kunstsammlungen, XVII, 2, S. 73.)

— Ueber objective Kriterien der Kunstgeschichte. (Zugleich eine Recension.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 269.)

Schmidt, Wilhelm. Notizen zu deutschen Malern. 1. Jörg Breu. 2. Amberger. 3. Wolf Huber. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 285.)

Schnütgen. Altkölnisches Verkündigungsbild im Wallraf-Richartz-Museum. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 2, Sp. 33.)

Six, Ihr. Dr. J. De namen der staalmeesters. (Oud-Holland, XIV, 2, S. 65.)

Smiraglia Scognamiglio, Nino. Nuovi docomenti su Leonardo da Vinci. (Archivio storico dell' arte, 1896, S. 313.)

Springer, Jaro. Dürer und Raffael. Vortrag. (Sitzungsbericht VI, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Strompen, Karl. Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck. (S.-A. aus der Ferd.-Zeitschrift, III. Folge, 39.) Innsbruck, Selbstverlag, 1895. 8⁰. 32 S. mit 1 Taf.

Teutsch, Fr. Die Bilder und Altäre in den evang. sächs. Kirchen. (Correspondenzblatt des Vereins f. siebenbürg. Landeskunde, XIX, 4.)

Timmermans, F. Histoire abrégée de la peinture et des peintres anciens et modernes les plus célèbres, par l'abbé F. T. Gand, A. Siffer, 1896. 8⁰. VI, 200 p. fr. 3.—.

Tourneux, Maurice. Études d'iconographie française. I. Un portrait apocryphe de Mme Geoffrin faussement attribué à Chardin. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 471.)

— Jean Baptiste Perronneau. (Quatrième et dernier article.) (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 405.)

Trog, Hans. Ein Basler Maler des XV. Jahrhunderts. Conrad Witz. (Sonntags-Beilage der „Allg. Schweizer Zeitung“, No. 9, 31. Mai 1896.)

Ulmann, Hermann. Piero di Cosimo. (Schluss.) (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, 2, S. 120.)

— Zu Raffaelino del Garbo. (Berichtigung.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 186.)

Valentin, Veit. Neue Forschungen zu Raffael's Transfiguration. (Deutsches Wochenblatt, 9. Jahrg., No. 19.)

— Raffael's Transfiguration und Bibelkunde. (Deutsches Wochenblatt, 9. Jahrg., No. 21.)

— Raffael's Transfiguration und theologische Kritik. (Deutsches Wochenblatt, 9. Jahrg., No. 24.)

Velázquez. L'œuvre de Velazquez au Musée du Prado à Madrid, reproduite en photographies inalterables et sans retouches, par Laurent et Cie. Carrera de San Jerónimo, 29. Madrid. En folio mayor (45—33 cent.) 85 láms.

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders (XXXIX), Pieter Hermansz, Verelst en zijne zonen. (Oud-Holland, XIV, 2, S. 99.)

Vinci, Leon. da. Il codice atlantico di Leonardo Da Vinci nella biblioteca ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 9. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1896. Fo. p. 301—344, con quaranta tavole.

Wackernagel, Rudolf. Der Stifter der Solothurner Madonna Hans Holbeins. (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F., XI, S. 442.)

Weber, Paul. Die Behandlung mittelalterlicher Wandmalereien. (Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 1896, I, No. 3.)

— Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb. Ein Baustein zu einer Geschichte der deutschen Wandmalerei im frühen Mittelalter, zugleich ein Beitrag zur ältesten Geschichte der zoller. Stammlande. (Mit 3 Doppeltaf. u. vielen Textbildern.) Lex.-8⁰. XI, 100 S. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 8.—.

Willems, Camiel. Rubens, de roem van Antwerpen. Anvers, imprimerie H. et L. Kennes, 1896. 8⁰, 112 p., portraits et figg.

Zemp, Josef. Die schweizerischen Bilderhandschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems und ihr Zusammenhang. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 44.)

Zetter-Collin, F. A. und J. **Zemp.** Gregorius Sickinger. Maler, Zeichner, Kupferstecher und Formschneider von Solothurn. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 42.)

Graphische Künste.

Art, L', de l'imprimerie à Venise (pendant la renaissance italienne). (Hrsg. von Ferd. Ongania.) Lex.-8°. VIII, 229, m. Fksm.-Reproduktionen. Venise. (Berlin, M. Spielmeyer.) M. 18.—.

Beck. Oberschwäbische Kupferstecher des 18. Jahrhunderts. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1896, 7.)

Bergmans, Paul. Analectes Belgiques. Jean Van Doesborgh, imprimeur anversois du commencement du XVIe siècle. (Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1896, 1re livr.)

Bongi, Salvatore. Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore di Venezia. Volume II, fasc. 2. Roma, presso i principali Librai (Lucca, tip. Giusti), 1896. 8°. p. 161—320. [Ministero della pubblica istruzione: Indici e cataloghi, nº 11.]

Catalogue de dessins relatifs à l'histoire du théâtre conservés au département des estampes de la Bibliothèque nationale, avec description d'estampes rares sur le même sujet récemment acquises de M. Destailleur; par Henri Bouchot. In-8°, 87 p. Rennes, impr. Simon. Paris, lib. Bouillon. [Extrait de la Revue des bibliothèques (octobre 1895—mars 1896).]

Claudin, A. Les Origines de l'imprimerie à Limoges; par A. C., lauréat de l'Institut. In-8°, 52 p. avec planches. Limoges, imp. et lib. Ve Ducourtieux. Paris, lib. Claudin. [Extrait du Bibliophile limousin.]

— Un typographe rouennais oublié. Maître J. G., imprimeur d'une édition des Communes en 1525; par A. C. In-8°, 18 p. Châteaudun, imp. de la Société typographique. Paris, lib. Claudin. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Delignières, Emile. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jacques Aliamet, d'Abbeville, précédé d'une notice sur sa vie et son œuvre. In-4°, VII, 274 p. et planches. Abbeville, impr. Fourdrinier et Ce. Paris, lib. Rapilly.

Desvernay, Félix. Origines de l'imprimerie à Lyon. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 397.)

Doering, O. Zur Jahrhundertfeier des Steindrucks. (Deutsches Wochenblatt, 1896, 16.)

Ducourtieux, P., Les Barbou, imprimeurs (Lyon-Limoges-Paris, 1524-1820). Les Barbou de Limoges (1566—1620); par P. D. In-8°, 144 p. Limoges, imp. et lib. Ducourtieux. 1895.

— Les Imprimeurs de Brive à l'Exposition du livre limousin; par P. D., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. Quatrième centenaire du livre à Limoges (1493—1895). In-8°, 26 p. Brive, imp. Roche. Limoges, lib. Ducourtieux. [Extrait du Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze (t. 17).]

— Les Imprimeurs de Tulle à l'Exposition du livre limousin; par P. D., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements. Quatrième centenaire du livre à Limoges (1493—1895). In-8°, 14 pages. Tulle, imprim. Grauffon. Limoges, lib. Ducourtieux. [Extrait du Bulletin de la Société les lettres, sciences et arts de la Corrèze (4e livraison, 1895).]

Elton, C. and M. Little books. (Bibliographica, III, S. 197.)

Falk. Zur Geschichte der öffentl. Büchersammlungen Deutschlands im 15. Jahrhundert. (Historisches Jahrbuch, 17. Bd., 2. Heft.)

Grand-Carteret, John. Les Almanachs français. Bibliographie-Iconographie des almanachs, années, annuaires, calendriers, chansonniers, étrennes, états, heures, listes, livres d'adresses, tableaux, tablettes et autres publications annuelles éditées à Paris (1600-1895). Ouvrage illustré de 5 planches coloriées et de 306 vignettes (affiches, reliures, titres et figures d'almanachs). In-8°, CX, 850 p. Le Mans, impr. Monnoyer. Paris, libr. Alisié et Ce. 50 fr.

Hase, Oskar von. Schrift- und Buchwesen. (Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte, V, Jahr 1895, Abth. 1.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. Bijdrage tot de geschiedenis der Elseviers. (Oud-Holland, XIV, 1, S. 1.)

Heitz, Paul. Frankfurter und Mainzer Drucker- u. Verlegerzeichen bis in das 17. Jahrh. (= Die Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlegerzeichen. IV. Bd.) Imp.-4°. XV S., 84 u. 13 Taf. u. I. S. Strassburg. J. H. E. Heitz. M. 45.—.

Kaemmerer, Ludwig. Der Kupferstecher E. S. und die Heimat seiner Kunst. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XVII, 2, S. 143.)

Kautzsch, Dr. Rudolf. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Habilitationsschrift. Halle-Wittenberg. 8°. 35 S.

— Die Holzschnitte der Kölner Bibel v. 1479. Mit 2 Lichtdr.-Taf. XV, 80 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. (= Studien z. deutsch. Kunstgesch. 7. Heft.) M. 4.—.

La Bouillerie, Sébastien de. Histoire de l'imprimerie à la Flèche, depuis son origine jusqu'à la Révolution (1575-1789); par le baron S. de La B. In-4°, 103 p. avec grav. Mamers, impr. et libr. Fleury et Dangin. Paris, libr. Lamulle et Poisson.

La Bouralière, A. de. Les Imprimeurs et les Libraires du département de la Vienne (hors Poitiers). In-8°, 146 p. Poitiers, imprimerie Blais, Roy et Ce.

Levi, C. A. La stampa dei libri in Murano (1492-1628). Venezia, tip. fratelli Visentini, 1896. 8°. p. 12.

Lippmann, Friedrich. Ueber den niederländischen Holzschnitt im XV. Jahrhundert. Vortrag. (Sitzungsbericht VI, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Marian, A. Die Papiermühle in Aussig. Ein Beitrag zur Stadtgeschichte. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte der Deutschen i. Böhmen, 34. Jahrg., No. 4.)

Marzi, Demetrio. Una questione libraria fra i Giunti ed Aldo Manuzio il Vecchio: contributo alla storia dell' arte della stampa. Milano, tip. Francesco Pagnoni, 1896. 8°. p. 60. L. 2. [Estr. dal Giornale della libreria.]

Moes, E. W. De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw. Afl. 1. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen. (4 en 1—96, m. facs.) 4°. Compl. in 10 à 12 afl. per afl. f. 1.75.

Molmenti, Pompeo. Acque forti dei Tiepolo, con prefazione di P. M. Venezia, Ferdinando Ongania edit. (tip. Emiliana), 1896. 8° flg. p. XXX, 168, con ritratto.

Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Deutsche und italienische Inkunabeln, in getreuen Nachbildungen hrsg. von der Direction der Reichsdruckerei. Auswahl u. Text v. Biblioth. K. Burger. 5. Lfg. gr. F°. (25 Taf.) Berlin, Leipzig, O. Harrassowitz in Komm. M. 20.—.

Mühlbrecht, Otto. Die Bücherliebhaberei in England. (Die Gegenwart, 49. Bd., No. 19.)

— Die Bücherliebhaberei (Bibliophilie-Bibliomanie) am Ende des 19. Jahrhunderts. gr. 8°. VIII, 216 S. Berlin, Puttkammer & Mühlbrecht. M. 6.—.

Pollard, Alfred W. Some pictorial and heraldic initials. (Bibliographica, III, S. 232.)

Portalis, le baron Roger. Nicolas Jarry et la calligraphie au XVIIe siècle. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 341 u. 407.)

Proctor, Robert. On two plates in Sotheby's „Principia typographica". (Bibliographica, III, S. 192.)

Requin. Philippe Mellan, graveur, d' Avignon (1657—1674); par l'abbé R., correspondant du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8°, 14 p. Caen, impr. et librairie Delesques. [Extrait du congrès archéologique de France (année 1893).]

Rivoli, de. Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600 (description, illustration, bibliographie). Grand in-4°. XXII, 354 p. avec 5 planches sur cuivre et 350 grav., initiales et marques. Paris, Rothschild.

Rondot, N. Les Graveurs sur bois et les Imprimeurs à Lyon au XVe siècle; par M. N. R., correspondant de l'Institut. In-8°, 251 p. Lyon, impr. Mougin-Rusand. Paris, lib. Claudin. [Publié dans la Revue du Lyonnais de mai à décembre 1895.]

Roth, Archiv. a. D. F. W. E. Geschichte der Verlagsgeschäfte, der Buchdruckereien, sowie des Buchhandels zu Speier im XVII. Jahrh. bis zur Zerstörung der Stadt Speier 1689. Nebst Bibliographie der Druckwerke dieses Zeitraums. [Aus: „Mittheilgn. d. histor. Vereines der Pfalz".] Gr. 8°. 85 S. Speier, (Jäger) M. 1.50.

Ruland, C. Jugendzeichnungen von Goethe. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, No. 8, S. 187.)

Schneeli, Gustav. Niellen von Urs Graf. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1896, No. 1, S. 13.)

Schwenke, P. Hans Weinreich und die Anfänge des Buchdrucks in Königsberg. (Altpreussische Monatsschrift, N. F., 33. Bd., Heft 1—2.)

Stein, Henri. Nouveaux documents sur les Estienne, imprimeurs parisiens (1517—1665). In-8⁰, 51 pages. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1895. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 22, 1895).]

Strange, Edward F. The early english writing-masters. (Bibliographica, III, S. 156.)

Weisbach, Dr. Werner. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albert Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzgn. u. 1 Lichtdr. III, 69 S. Gr. 8⁰. Strassburg, J. H. E. Heitz. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 6.) M. 5.—.

Williamson, G. C. The books of the Carthusians. (Bibliographica, III, S. 212.)

Zimmermann, Dr. E. Geschichte der Lithographie in Hamburg. Festschrift zur Säkular-Feier der Erfindung der Lithographie in Hamburg, Juli 1896. Gr. 4⁰. VI, 77 S. m. 11 Bildern. Hamburg, C. Griese in Komm. M. 6.80.

Kunstgewerbe.

A. C. Les orfèvres Philippe et Girard Débonnaire. (La Chronique des arts, 1896, No. 24, S. 220.)

Anselmi, Anselmo. Le maioliche dei Della Robbia nella provincia di Pesaro-Urbino. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice. 4⁰. 18 p.

Barbier de Montault, X. Le Drap mortuaire de l'église de Thurageau (Vienne). (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 103.)

— Les Fers à hosties de l'arrondissement de Confolens (Charente); par X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8⁰, 55 p. et planches. Angoulême, imp. Chasseignac.

Bergsoe, S. Peter Hofnagel. Ein Beitrag zur Geschichte der dänischen Fayencen. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 1.)

Böttiger, J. La collection des tapisseries de la couronne de Suède. Aperçu historique et catalogue descriptif. F⁰. Tome I. 100 p. et 11 pl. (1895). fr. 75.—; T. II. 182 p. et 44 pl. fr. 100.—. Complet (3 tomes) Fr. 250.—. Stockholm, H. Bukowski.

Bonnaffé, Edmond. Le plat de Saint-Porchaire du Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 505.)

Carocci, Guido. Cancelli, inferriate ed altre opere di metallo in Toscana. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 6.)

Cazeneuve, P. de. Du contrôle des ouvrages d'or et d'argent et des poinçons de garantie antérieurement au 19 brumaire an VI; par P. de C., contrôleur du service de la garantie à Alger. In-8⁰, 55 p. Alger, impr. Léon.

Cerasoli, Francesco. Documenti intorno alla fabbrica del Castello del Buonconsiglio a Trento. (Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 130.)

Chippendale, Th. Englische Rococomöbel. Facsimiledruck nach dem im J. 1754 in London erschienenen Orig.-Werke. [Aus: „Vorbilder f. Kunsttischlerei."] gr. F⁰. 18 Taf. m. III S. Text. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 18.—.

Chirtani, Luigi. Benvenuto Cellini orefice. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 5.)

Chrzaszcz. Die Töpferinnung in der Stadt Preiskretscham. Ein Beitrag zur Geschichte des einheimischen Handwerks. (Zeitschrift des Vereins f. Geschichte und Alterthum Schlesiens, 30. Bd.)

Clédat, L. Le Théâtre en France au moyen-âge. 8⁰. 239 p. et reprod. d'après une miniature de Jean Fouquet. Paris, Lecène, Oudin et Co.

Crull, O. Geschichte des Gewerbe-Vereins. Gymnasialprogr. der Oberrealschule zu Gleiwitz. 8⁰. 59 S.

Cumont, G. Tapisseries de la maison du prince Charles de Lorraine et tapisseries mentionnées dans les „Gastos secretos" (dépenses secrètes) du gouvernement autrichien (1744—1789). (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896, livr. 3—4.)

Czihak, E. v. Die älteste Nürnberger Goldschmiede-Ordnung. (Bayer. Gewerbe-Zeitung, 1896. 6.)

Davenport, Cyril. The bindings of Samuel Mearne and his school. (Bibliographica, III, S. 129.)

Diesbach, M. de. Les fers à Gaufres. (Fribourg artistique, 1896, 2.)

Donnet, Fernand. Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc., jusqu'à la fin du XVII[e] siècle. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896, livr. 3—4.)

Engerand, F. Modèles et bordures de tapisseries des XVII[e] et XVIII[e] siècles. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 137.)

Erculei, R. Decorazioni nel Palazzo Vaticano. Le stanze di Raffaello. La sala Ducale. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 4—5.)

Ewald, Prof. Dir. Ernst. Farbige Decorationen vom 15.—19. Jahrh. 19. u. 20. Lfg. Gr. F⁰. (à 8 Taf. m. Text. [2. Bd.] VI, 15 S.) Berlin, E. Wasmuth. à M. 20.—.

Farcy, L. de. Une croix en cristal de roche, des premières années du XVI[e] siècle. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 95.)

Friis, F. R. Die schwedische Staats-Gobelinsammlung im 17. und 18. Jahrhundert. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 1.)

Fromm, Emanuel. Frankfurts Textilgewerbe im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte des Zunftwesens im 14. u. 15. Jahrhundert. Inaug.-Diss. 8⁰. 44 S.

Geschichte weiblicher Costüme. Von der Urzeit bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Liberty & Co., Limtd. 8⁰. 39 S. m. Abb. London, H. Grevel & Co. M. 1.—.

Hampe, Th. Zwei mittelalterliche Dorsalien in der Kirche zu Kalckreuth. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 115.)

Hann, F. G. Ein Reisealtar aus romanischer Zeit in der Kapelle des Gurker Domcapitels zu Klagenfurt. (Carinthia I, 1896, 3.)

Heider, Archit. Mor. Louis XVI. u. Empire. Eine Sammlung von Façadendetails, Plafonds, Interieurs, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten etc. in kaiserl. Schlössern, Kirchen, Stiften, Schlössern des Adels und anderen Monumentalbauten Oesterreichs aus der Epoche Josef II. bis Franz II. Gesammelt, aufgenommen u. gezeichnet v. H. (In ca. 4 Lfgn.) 1. Lfg. F⁰. (15 Taf. in Lichtdr.) Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 15.—.

Heineck, H. Sechs Abendmahlskelche im Städtischen Museum zu Nordhausen. (Der Sammler, XVIII, 12, S. 188.)

Henkel, Dr. Friedrich. Der Lorscher Ring. Eine kunstarchäologische Studie als Beitrag z. Entwickelungsgeschichte der Goldschmiedekunst im Mittelalter. (Westdeutsche Zeitschrift, Jahrg. XV, Heft 2, S. 172.)

— Der Lorscher Ring. Eine kunstarchäologische Studie zur Entwickelungsgeschichte der Goldschmiedekunst im Mittelalter. Inauguraldissertation. Heidelberg. 8⁰. 36 S. u. 1 Taf.

History of Feminine Costume: Tracing its Evolution from the Earliest Times to the Present. Illust. Roy. 16mo, sd., pp. 78. Liberty. 6d.

Horčička, Ad. Kunstgeschichtliche Nachrichten über die Kirchen in Aussig. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 4.)

Inventaire des biens meubles et des titres de Barbe d'Amboise, comtesse douairière de Seyssel-la-Chambre (1574 à 1575), publié par le comte Marc de Seyssel-Cressieu. In-8⁰, 72 p. Le Puy-en-Velay, imprim. Marchessou. Paris, librairie Leroux. [Extrait du Recueil d'inventaires anciens publiés par le comité des travaux historiques et scientifiques.]

Kaiserkrone, Die österreichische. (Ackermann's Illustr. Wiener Gewerbe-Ztg., 1896, 14.)

Kanitz, F. Katechismus der Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und charakterist. Formen der Verzierungsstile aller Zeiten. 5. Aufl. 12⁰. XIV, 176 S. m. 131 Abbildgn. Leipzig, J. J. Weber. M. 2.—.

Kirchenmöbel aus alter und neuer Zeit. 2. Lfg. F⁰. (10 Bl. in Lichtdr.) Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 10.—.

Knies, K. Die Punzirung in Oesterreich. Eine geschichtliche Studie mit mehreren Textabbildgn. u. 10 Lichtdr.-Taf. Lex.-8⁰. 79 S. Wien, Manz. M. 4.—.

Köpl, Karl. Glashütten in Prag. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 34. Jahrg., No. 4.)

Kunst- und Alterthums-Gegenstände, Hervorragende, des märkischen Prov.-Museums in Berlin. Hrsg. v. der Direction des Museums. 1. Hft. Die Hacksilberfunde. F⁰. V, 41 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf. Berlin, Dr. E. Mertens & Co. M. 12.—.

Lacher, K. Die Holzarbeiten im Landes-Museum zu Graz. (Kunstbeiträge aus Steiermark, III, 4.)

Lechner, Dr. Karl. Paramenten- und Silberschatz des Olmützer Bischofs Karl Grafen von Liechtenstein im Jahre 1691. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 138.)

Lehmann, Dr. Hans. Das Chorgestühl im S. Vinzenzenmünster zu Bern. Herausgegeben von der mittelschweizerischen geographisch - kommerziellen Gesellschaft in Aarau. 1896. Mit Textillustrationen und 17 Lichtdrucktafeln.

— Die Erstellungskosten des Chorgestühls im St. Vinzenzenmünster zu Bern. (Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde, 1896, S. 68.)

Lessing, Prof. Otto. Schloss Ansbach. Barock- u. Rococo - Dekorationen aus dem XVIII. Jahrh. Neue Ausgabe. gr. F⁰. 40 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text. Berlin, W. Schultz-Engelhard. In Mappe M. 30.—.

Le Vayer, P. Les Entrées solennelles à Paris des rois et reines de France, des souverains et princes étrangers, ambassadeurs, etc. Bibliographie sommaire par P. Le V., conservateur du musée Carnavalet. In-4⁰, 47 p. Paris Impr. nationale.

Luzio, A. e Rud. **Renier.** Il lusso d'Isabella d'Este marchesa di Mantova. I. Il guardaroba d'Isabella d'Este. (Nuova Antologia, anno XXXI, 4. serie, vol. 63, fasc. 11.)

Marks, English China and China, being a Guide to the Principal Marks found on English Pottery and Porcelain. With Engrav. of upwards of 150 Marks. 7th edit. 8⁰. 36 p. London, Merken. 1 sh.

Marsy, Cte. de. Notes sur diverses tapisseries flamandes. (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896, avril.)

Martin, J., **de Montalbo** et **R. Richebé.** Armoiries et Décorations. Illustrations de Joseph Van Driesten. In-32, 564 p. avec grav., portraits et planches en coul. Paris, imprimerie Lahure; Lib. des contemporains.

Mazzanti, F. Pulpito di Gregorio IV ricomposto dai frammenti esistenti a Castel S. Elia presso Nepi. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, II, 1-2, S. 34.)

Michel, A. Les ivoires du Louvre. (L'art pour tous, 1896, März.)

Michez, E. La céramique jusqu'au moyen-âge. (Annales du Cercle archéol. du canton de Soignies, I, 2.)

Michon, Étienne. La Parure et la Tiare d'Olbia. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 413.)

Migeon, Gaston. Bernard Palissy ou Saint-Porchaire. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 382.)

Miller, Fred. Interior Decoration: A Practical Treatise on Surface Decoration, with Notes on Colour Stencilling, and Panel Painting. With 71 Illusts. 3rd ed. Cr. 8vo, 156 p. Menken. 5/.

Minkus, Fritz. Ein Tiroler Kachelofen aus dem 17. Jahrhundert. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 161.)

Mörath, A. Der fürstlich Schwarzenbergsche Staatswagen in der Congress-Ausstellung. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 5.)

— und **Ilg.** Die Standuhr des Augustinerfraters David im Schwarzenberg-Palais in Wien. (Monatsbl. des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 4.)

Niedling, Realgymnas.-Prof. A. Monumentale Schriften. Umfassende Sammlung der verschiedensten Schriftarten in ornamentaler Ausschmückung etc. 32 Taf. gr. 4⁰. V S. Text. Weimar, B. F. Voigt. M. 4,50.

Nolhac, Pierre de. La décoration de Versailles au XVIIIe siècle. (3e et 4e article.) VI. La chambre de la Reine. Les sculptures et les peintures. Le mobilier de Marie-Antoinette. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 36; II, S. 89.)

O. F. Stollenschrank aus der Abtei Gladbach. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1896, 6.)

Pahud, Fr. Tapis des Ursulines. Broderie du XVIIe siècle. (Fribourg artistique, 1896, 2.)

Pilloy. L'Emaillerie aux IIe et IIIe siècles; par M. P., membre non résidant du comité. In-8⁰, 15 p. et planche en coul. Paris, Imprim. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1895).]

Quentin-Bauchart, Ernest. Coup-d'œil sur les plus beaux specimens de la reliure française aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. (Bulletin de bibliophile, 1896, S. 221 u. 298.)

Quincke, Schauspielregiss. Wolfg. Handbuch der Kostümkunde. 2. Aufl. Mit 459 Kostümfig. in 152 Abbildgn. 12⁰. XVIII, 282 S. Leipzig, J. J. Weber. M. 4.50.

Rocca, M. P. Documenti relativi ad alcuni intagliatori in legno che lavorarono in Alcamo nella prima metà del secolo XVI. (Archivio storico Siciliano, N. S., anno XXI, S. 97.)

Rössler, St. Nochmals die astronomische Uhr des Fr. David a. S. Cajetano. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, 1896, 5.)

Rondot, Natalis. Les relieurs de livres à Lyon. (Bulletin du bibliophile, 1896, S. 285.)

— Les Relieurs de livres à Lyon du XIVe au XVIIe siècle; par M. N. R., correspondant de l'Institut. In-8⁰, 19 p. Châteaudun, imprim. de la Société typographique. Paris, lib. Leclerc et Cornuau. [Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Saint-George, Lehrerin Amalie v. Die Kunst der Goldstickerei. Nebst e. Anleitung zur Verwendung der Goldstickerei in Verbindung mit Application. 2. Aufl. gr. 4⁰. 55 S. m. 136 Abbildgn. u. 6 Taf. Wien, Wiener Mode. In Mappe M. 5.—.

Schirek, Carl. Einige Wiener Goldschmiedenamen. (Mittheilungen des K. K. österr. Museums, N. F., XI, S. 139.)

Schnütgen. Romanischer Bronzeleuchter in Form eines Löwenreiters. (Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 111.)

Schubart, Hofpred. Frdr. Winfr. Die Glocken im Herzogt. Anhalt. Ein Beitrag zur Geschichte und Alterthumskunde Anhalts u. zur allgemeinen Glockenkunde. Mit 300 Abbildgn., gezeichnet v. W. Peters. gr. 8⁰. XVIII, 579 S. Dessau, P. Baumann. M. 28.—.

Spilbeeck, Van. Abbaye de Soleilmont. Une étole du XIIe siècle. Dentelles du XVIIe siècle. Notices. Malines, L. et A. Godenne, 1896. 8⁰. 9 p. et 3 pl. hors texte. fr. 1.—. [Extr. des Documents et Rapports de la Société archéologique de Charleroi, t. XX.]

Tauber-Jensen, H. Ueber Kachelöfen. [In dänischer Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1895, 6.)

Thalhofer, N. Zur Gestaltungsgeschichte des Möbels. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins München, 1896, 3.)

Wichner, J. Zwei Kachelöfen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Bludenz. (Zeitschrift für österr. Volkskunde, II, 2, 3.)

Topographie.

Anleitung für die Pflege und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Brandenburg. Ausgearb. im Auftr. d. Provinzialkomm. f. d. Denkmalspflege in d. Prov. Brandenburg. Berlin: (Dr. Deutscher Verlag.) 1896. 57 S. 8⁰.

Bohnstedt. Die Denkmalspflege i. Frankreich. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 313.)

Carocci, Guido. La tutela dei monumenti nella Provincia di Siena. (Arte e Storia, 1896, No. 8, S. 61.)

Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell' Umbria, di G. B. Cavalcaselle e Gio. Morelli. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 191.)

Clemen, Prov.-Conservator Dr. Paul. Die Denkmalspflege in der Rheinprovinz. gr. 8⁰. X, 75 S. Düsseldorf, L. Schwann. M. 1.—.

G. Die Inventarisation d. Kunstdenkmäler in Deutschland. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgew.-Vereins München, 1896, 5.)

Hymans, Henry. Correspondance de Belgique. (La Chronique des Arts, 1896, No. 21, S. 188; No. 22, S. 199.)

Karl. La restauration de nos monuments historiques. (La Fédération artistique, 1896, 3 mai, no. 29.)

Kohte, Reg.-Baumstr. Jul. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Im Auftrage des Prov.-Verbandes bearb. Bd. 3: Die Landkreise des Reg.-Bez. Posen. (Schluss-)Lfg. 4: Die Kreise Schrimm, Schroda, Wreschen, Jarotschin, Pleschen, Krotoschin, Koschmin, Adelnau, Ostrowo, Schildberg u. Kempen. Lex.-8⁰. X. u. S. 257—342 m. Abbildgn. Berlin, J. Springer. M. 2.—.

Lehfeldt, Prof. Dr. Paul. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. Hft. 23: Fürtenthum Reuss j. L. Amtsger.-Bezirke Gera u. Hohenleuben. Mit 8 Bildern auf 7 Lichtdr.-Taf. u. 43 Abbildgn. i. Texte. Lex.-8⁰. VIII, 174 u. V S. Jena, G. Fischer. M. 6.—.

Lutsch, Prov.-Conservator Hans. Techniker und Philologen. Ein Beitrag zur Geschichte d. Verzeichnung d. Kunstdenkmäler. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, XVI, No. 21, S. 225; No. 22, S. 242; No. 23 A, S. 257.)

Lutsch, Prov.-Conservator Hans. Techniker und Philologen. Ein Beitrag zur Geschichte der Verzeichnung der Kunstdenkmäler. [Aus: „Centralblatt der Bauverwaltung."] gr. 8⁰. 13 S. m. Abbildgn. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. —.60.

Moro, Del, prof. Lu., direttore. Atti per la conservazione dei monumenti della Toscana compiuti dal 1° luglio 1894 al 30 giugno 1895: relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione. Firenze, tip. Minorenni corrigendi, 1896. 4⁰. p. 182.

Müller, Conservator Professor Rudolph. Aus der Friedländer-Gegend. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Heft 3, S. 151.)

Nüscheler, Dr. Arnold. Die aargauischen Gotteshäuser in den Dekanaten Hochdorf, Mellingen, Aarau und Willisau, Bistum Basel. I. Dekanate Hochdorf und Mellingen. Argovia. 26. Bd. Aarau, Sauerländer, 1895.

Organisation, Die, der Denkmalspflege in den preussischen Staaten. Stand der Angelegenheit am 1. März 1896. (Centralblatt der Bauverwaltung. 1896, No. 24 A, S. 269.)

Rahn, J. R. Streifzüge im Thurgau. Vortrag, gehalten in der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich am 22. Februar 1896. Sep.-Abdr. aus der „Neuen Zürcher-Zeitung" vom 8., 9., 11., 12., 15., 16. und 18. Mai 1896.)

Rumänien in Bild und Wort. Sammlung von Bildern der interessantesten Gegenden, Städte, Kunstwerke aus alter und neuer Zeit, Scenen aus dem Volksleben, Typen u. Trachten Rumäniens. Photographisch aufgenommen u. hrsg. v. Frz. Duschek. Text v. Prof. Gr. G. Tocilescu, bearb. v. A. F. Inescu. No. 1 u. 2. qu. gr. 4⁰. 20 S. Bucarest, Leipzig, A. Dieckmann in Komm. M. —.80.

Schlie, Mus. Dir. Hofr. Prof. Dr. Friedrich. Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogth. Mecklenburg-Schwerin. I. Bd. Die Amtsgerichtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun, Neukalen. Lex.-8⁰. VIII. 612 S. m. Abbildgn. u. 41 Taf. Schwerin, Bärensprungs Hofbuchdr. in Komm. M. 6.75.

Schuchhard, C. Die Zeiller-Merianschen Topographieen. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 5—6.)

Uhde, Geh. Hofr. Prof. Const. Braunschweigs Bau-Denkmäler. III. Serie: Architektur- u. Landschaftsbilder aus dem Herzogth. Brauschweig. Hrsg. vom Verein v. Freunden der Photographie. 66 Blatt in Lichtdr., erläutert von C. U. gr. 8⁰. 16 S. Braunschweig, B. Goeritz. In Mappe M. 13.—.

Aggstein.

— **Schachinger,** P. Coelestin M. Führer durch die Ruine Aggstein, mit einer kurzen Geschichte dieser Veste, illustr. v. Karl B. Kratochwil. 8⁰. 39 S. m. 1 Taf. Schönbühel, Krems, F. Oesterreicher in Komm. M. —.50.

Angers.

— **Denais,** J., Guide historique et descriptif de la cathédrale d'Angers. 3ᵉ édition, revue et corrigée, avec une vue du monument. In-12, 24 p. Angers, imp. Germain et Grassin.

Banz.

— **Theodori,** Geh. Sekr. Kanzleir. Dr. Karl. Geschichte und Beschreibung des Schlosses Banz in Bayerns Oberfranken. 5. Aufl. 12⁰. IV, 74 S. m. Titelbild. Lichtenfels, H. O. Schulze. M. —.50.

Bologna.

— **Comelli,** G. B. Pianta di Bologna dipinte nel Vaticano e altre piante e redute di questa città. (Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le prov. di Romagna, 3ᵃ serie, vol. XIII, fasc. 4—6, S. 153.)

— **Gatti,** Ang. S. Michele in Bosca di Bologna. Bologna, tip. edit. di L. Andreoli, 1896. 8⁰. 101 p. [L' arte a S. Michele in Bosco.]

Brescia.

— **Boito,** arch. Cam. Relazione sul progetto di riduzione del palazzo della Loggia in Brescia, tip. lit. F. Apollonio, 1896. 4⁰. p. 14.

Brüssel.

— **H. H.** Aus Brüssel. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 314.)

Chillon.

— **Näf,** A., Architecte. Resumé des explications que les guides du château de Chillon devront donner de vive-voix aux visiteurs. Rédigé sur la demande de la commission exécutive de l'association pour la restauration du château. Lausanne, Imprimerie Charles Pache, 1895.

— Rapport, IIIᵉᵐᵉ, du Comité de l'association pour la restauration du Château du Chillon. Lausanne, imprimerie A. Borgeaud, 1896.

Córdoba.

— **Ramirez de Arellano,** R. Guia artistica de Córdoba ó sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte que et curioso ó aficionado debe visitar en esta ciudad. Sevilla, Bergali. 4⁰. 89 p. 1.25 pes.

Cornillon.

— **Dumoulin,** M. Inventaire des reliques conservées au château de Cornillon (1532); par M. M. D., conservateur de la bibliothèque de Roanne. In-8⁰, 7 p. Paris, Impr. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique (1895).]

Favorite bei Baden-Baden.

— Favorite, Schloss, bei Baden-Baden. Ein Führer durch das Schloss u. seine nächste Umgebung. (Von C. F. L.) 12⁰. III, 54 S. m. Titelbild. Rastatt, E. Greiser. M. —.60.

— **Jung,** L. (L. Bernow.). Schloss Favorite. Ein Geleit- und Erinnerungsbüchlein. [Aus: „Das Buch vom Türkenlouis, Markgraf Ludwig Wilhelm v. Baden."] 8⁰. 32 S. Freiburg i. B., Lorenz & Waetzel. M. 1.—.

Florenz.

— **H. U.** Aus Florenz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 227.)

— **Meschler,** M. Santa Croce in Florenz. I. (Stimmen aus Maria-Laach, 1896, Heft 4.)

Fontainebleau.

— Palais de Fontainebleau. Vues intérieures et extérieures. gr. F⁰. 30 Taf. in Phototyp. m. VII S. Text. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 40.—.

Genf.

— **Mayor,** J. L'ancienne Genève, l'art et les monuments. Ière année. Genève, Ch. Eggimann & Co., 1896.

Habsburg.

— **Langl,** Josef. Die Habsburg und die denkwürdigen Stätten ihrer Umgebung. Progr. des Ober-Real-Sem. im II. Bezirk zu Wien. 8⁰. 66 S. m. Abb.

Heidelberg.

— **Zangemeister,** Karl. Heidelberger Ansichten. (Fortsetzung.) I. Eine unbekannte Handzeichnung Merians. II. Ein zweites Original-Gemälde von G. Berckheyde. (Mittheilungn. zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, 1896, Seite 246.)

Hocheppan.

— **Siber,** Alfons. Bericht über die Katharina-Cappelle der Burgruine Hocheppan. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXII. Bd., Hft. 3, S. 167.)

Köln.

— **Voigtel.** Bericht über den Fortbau des Domes in Köln i. Baujahre 1895/96. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 27, S. 293.)

Konstanz.

— **Laible,** Jos. Geschichte der Stadt Konstanz und ihrer nächsten Umgebung. gr. 8⁰. XXIII, 317 S. m. 47 Abbildgn. und 2 Plänen. Konstanz, E. Ackermann. M. 4.—.

Langheim.

— **Baier,** Dr. theol. J[ohann]. Die Cisterzienser-Abtei Kloster Langheim mit den Wallfahrtsorten Vierzehnheiligen und Marienweiher. Mit 3 Holzschn. 8⁰. 47 S. u. 3 Taf. Würzburg, A. Göbel, 1896.

Lassay.

— **Archambaud,** Anselme. Notice historique de l'église de Lassay et du château du Moulin; par feu M. A. A. Illustrée de 4 eauxfortes (avant la lettre) de M. d'Inghuem, membre de la Société française d'archéologie, et d'une de M. Joseph Mornet. In-8⁰, 39 p. Blois, imprim. Migault et Co. 1895.

Leipzig.

— **Gurlitt,** Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Auf Kosten des k. Staatsregierg. hrsg. von sächs. Alterthumsverein. Heft 18: Stadt Leipzig (2. Thl.) gr. 8⁰. IV u. S. 257—524 m. Abbildgn. u. 11 Taf. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Komm. M. 10.—.

Mons.

— Visite des monuments et des curiosités de la ville de Mons. (Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, 9e session. Congrès de Mons, 1894. 2e fasc. Mons, 1895.)

Montréal.

— **Guillon,** Adolphe. Une ancienne petite ville de Bourgogne. Montréal (Yonne). (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 73.)

Mont-Saint-Michel.

— Mont, Le, Saint-Michel. In-16, 32 p. avec 1 carte, 3 plans, 12 gravures d'après les photographies de M. Bureau, et annonces. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Ce. 50 c. (Collection des Guides Joanne.)

— Notice sur le mont Saint-Michel et ses œuvres. In-18, 24 p. Rennes, imp. Simon.

Nürnberg.

— **Mummenhoff,** Stadtarchivar Ernst. Die Burg zu Nürnberg. Geschichtlicher Führer für Einheimische u. Fremde. 12⁰. 87 S. m. 8 Abbildgn. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 1.—.

— **Tucher,** Chr. Frhr. v. Krypten und Geschlechtergrüfte bei St. Sebald. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, 11. Heft.)

Paris.

— **Normand,** C. Nouvel Itinéraire-Guide artistique et archéologique de Paris; par C. N., directeur de la revue l'Ami des monuments et des arts. T. 2. 3e livraison. In-16, p. 33 à 48. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, 98, rue de Miromesnil.

Pistoia.

— **Tigri,** prof. Gius. Nuova guida di Pistoia e dei suoi dintorni. Terza edizione riveduta e corretta. Pistoia, tip. Niccolai, 1896. 16⁰ fig. p. XII, 162, con tavola.

Poitiers.

— **Collon.** Le Trésor des reliques de la cathédrale de Poitiers. Reliques de sainte Antonine; par l'abbé C., aumônier du pensionnat des Frères des écoles chrétiennes à Poitiers. In-8⁰, 26 p. Poitiers, imp. Oudin et Ce. [Extrait de la Semaine religieuse.]

Reims.

— **Lejay,** H. Guide de la ville de Reims (quatorzième centenaire du baptême de Clovis); par H. L. In-18 jésus, 71 p. avec grav. Paris impr. Nourdein frères; libr. Ve Saudinos-Ritouret.

Rom.

— **G. S.** Les Envois de Rome. (La Chronique des arts, 1896, No. 25, S. 233.)

— **Guj,** arch. Enr. Proposta per la sistemazione di piazza Colonna. Roma, tip. Terme Diocleziane di Giovanni Balbi, 1896. Fo. p. 7, con tavola.

— **Rolland.** Rome, ses églises, ses monuments, ses institutions. Lettres à un ami: par M. l'abbé R., chanoine honoraire de Tours. 12e édition. Grand in-8⁰, 367 p. avec gravures. Tours, impr. Mame; libr. Mame et fils. 1895. [Bibliothèque des familles et des maisons d'éducation.]

— **Steinmann,** E. Ein Besuch in den vaticanischen Grotten. (Allgemeine Zeitung, München, 1896, No. 146, Beilage.)

Schweinfurt.

— **Hessdörfer,** Prof. A. Val. Geschichtliche Notizen über ein ehemaliges Siechenhaus zum hl. Nikolaus, sowie über das Spital, die Kirche und Pfarrei zum hl. Geist in Schweinfurt. Mit 6 Illustr. u. 1 Plane. gr. 8⁰. III, 62 S. Schweinfurt, (E. Stœr). M. 1.—.

St. Gallen.

— Kathedrale, Die, in St. Gallen. Photogr. Aufnahmen v. C. Umriker. 30 Blatt. gr. F⁰. (1. Abth. 10 Bl.) Zürich, M. Kreutzmann. In Mappe M. 32.—.

Venedig.

— Correspondance d'Italie. Remaniements au Palais de Doges, à Venise. (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 165.)

Sammlungen.

Forrer, R. und H. **Fischer.** Adressbuch der Museen, Bibliotheken, Sammler u. Antiquare. Ein Handbuch für Sammler, Auctionatoren, Museums-Vorstände u. Händler. Mit e. illustr. Studie über elsässische Privatsammlungen und 12 Lichtdr.-Taf. gr. 8⁰. XXV, 380 S. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt in Komm. Geb. M. 15.—.

Frizzoni, Gustave. Correspondance de l'étranger Italie. Les échanges projetés entre les galeries royales de Parme et de Florence. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 432.)

Nouvelles des Musées étrangers. (La Chronique des arts, 1896, No. 25, S. 234.)

Amsterdam.

— Rijks-Museum, Het, te Amsterdam. Uitgegeven onder leiding van den architect der Rijks-museum gebouwen P. J. H. Cuypers, met tekst van Victor de Stuers. Afl. 1 en 2. Amsterdam, Van Holkema & Warendorf. (1—12 m. 10 pltn.) gr. f⁰. per afl. f. 2.50.

— Wegwijzer, Beknopte, door het rijksmuseum te Amsterdam. Amsterdam, Uitgave van de naaml. vennootschap „Amsterdamsche Courant". (2 e 68.) post 8⁰. f. —.25.

Annecy.

— Catalogue descriptif du musée gallo-romain de la ville d'Annecy (marques de fabriques, estampilles, poinçons, graffiti, etc.); par Ch. Marteaux, professeur, vice-président de la Société florimontane, et Marc Le Roux, docteur ès sciences, conservateur du musée de la ville d'Annecy. In-8⁰, 131 pages avec fig. Annecy, imprimerie Abry.

Basel.

— **Valabrégue,** Antony. Le Musée de Bâle. Artistes allemands et artistes suisses. (Troisième article.) (Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 51.)

Bergamo.

— **Jacobsen,** Emil. Die Galerie Lochis zu Bergamo. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 249.)

Berlin.

— Bebauung, Zur, der Museumsinsel in Berlin. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 27, Sp. 425.)

— Berichte, Amtliche, aus den K. Kunstsammlungen. XVII, No. 3. 1. Juli 1896. [I. K. Museen.]

— **Galland,** Georg. Zur Feier der Berliner Akademie. (Die Kunst-Halle, I, No. 15, S. 225.)

— Hanfstaengl's Galerie-Publikationen. Die Königliche Gemälde-Galerie und die Gräflich Raczynski'sche Kunstsammlung zu Berlin. 8⁰. 47 S. mit 6 Taf. München, London, New-York, Franz Hanfstaengl, s. a. [1896.] 722 Nrn.

— Katalog der Freiherrl. v. Lipperheide'schen Sammlungen für Kostümwissenschaft. Mit Abbildgn. 3. Abth.: Büchersammlung. (In 3 Bdn. od. ca. 30 Lfgn.) 1. Bd. 1. Lfg. Lex.-8⁰. XVI, 48 S., Berlin, F. Lipperheide. M. 1.—.

Beynuhnen.

— **Hecht,** Gymn.-Oberlehrer Dr. Max. Führer durch Beynuhnen, e. Kunstschöpfung in Litauen. 2. Aufl. 12⁰. 58 S. Gumbinnen, (C. Sterzel). M. —.60.

Bologna.

— **Kristeller,** Paul. R. Galleria di Bologna: Raccolta d'incisioni. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 162.)

Brest.

— Catalogue des tableaux, dessins, gravures et sculptures exposés dans les galeries du musée de la ville de Brest, dressé par M. H. Hombron, conservateur du musée. 2ᵉ édition. In-16, 144 p. Brest, imp. Kaigre. 75 cent.

Brünn.

— Franzens-Museum, Das, in Brünn. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 159.)

— **Schram,** W. Das Franzens-Museum in Brünn. (Wiener Zeitung, 1896, No. 152.)

Brüssel.

— **G.** Musée ancien de Bruxelles. (La Fédération artistique, 1896, no. 41.)

Caen.

— Musée, Le, de Vire: sa création, ses collections, et en particulier ses objets d'art; par Aᵈ G. In-8⁰, 12 p. Caen, imp. Valin. [Extrait du Bulletin de la Société des beaux-arts de Caen (1896).]

Dresden.

— Katalog der Bibliothek der königl. Kunstgewerbe-Schule zu Dresden. Kat. II: Thiere, Pflanzen, Landschaften, flach und plastisch. gr. 8⁰. IV, 48 S. Dresden, W. Hoffmann. M. 1.50.

— **Woermann,** Dir. Dr. Karl. Handzeichnungen alter Meister im königl. Kupferstichkabinet zu Dresden. Hrsg. u. besprochen. 1. Mappe. gr. F⁰. (25 Lichtdruck-Tafeln mit XII, 12 S. Text.) München, F. Hanfstaengl. M. 80.—.

Flensburg.

— **Mühlke,** C. Das Flensburger Kunstgewerbe-Museum. (Schluss.) (Centralblatt für Bibliothekswesen, 1896, No. 20, S. 217.)

Florenz.

— **Ferri,** Pas. Nerino. Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni, posseduta dalla r. galleria degli Uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta. Fasc. 5. Roma, presso i principali Librai (Firenze-Roma, tip. fratelli Bencini). 1896. 8⁰. p. 321—400. [Ministero della pubblica istruzione: indici e cataloghi nº 12.]

— **Ridolfi,** Enrico. Le R R. Gallerie e il Museo Nazionale di Firenze. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 3.)

Forli.

— **Calzini,** Egidio. La Galleria Matteucci-Guarini in Forlì. (Arte e Storia, 1896, No. 14, S. 107.)

Frankfurt a. M.

— **Ebrard,** Stadtbibliothekar Dr. Frdr. Clem. Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M. Im Auftrage der städt. Behörden aus Anlass der Vollendung des Erweiterungsbaues hrsg. Mit 19 Taf. u. 22 Textabbildgn. gr. 4⁰. VIII, 179 S. Frankfurt a. M., Gebr. Knauer. M. 20.—.

Gent.

— Catalogue de la bibliothèque de l'école de St.-Luc à Gand. Gand, A. Siffer. 8⁰. IV, 30 p. fr. —.75.

Genua.

— **Jacobsen,** Emil. Le gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova. Roma, tip. del-Unione cooperativa editrice, 1896. 4° fig. 45 p. [Estr. dall'Archivio storico dell' arte, serie II, anno II fasc 1—2.]

Göteborg.

— Museum, Göteborgs. En festskrift med anledning af Musei restaurerade byggnads invigning d. 20 juni 1896. 4°. 72 och 31 sid. Göteborg, Wettergren & Kerber. 4 Kr.

Hannover.

— **Neumeister,** Reg.-Baumstr. Alb. und Archit. Ernst **Häberle,** Proff. Deutsche Konkurrenzen. 5. Bd. (Jahrg.), 12. Heft: Provinzial-Museum in Hannover. 8°. 32 S. Mit Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 1.25.

Kassel.

— **Ackermann,** Ob.-Realschul-Dir. i. P. Dr. Karl. Führer durch die Gemälde- etc. Sammlung des städtischen Bose-Museums zu Kassel. gr. 16°. 20 S. Kassel, Verl. d. Bose-Museums. M. —.30.

Köln.

— **Decker,** Anton. Die Hildebold'sche Manuscriptensammlung des Kölner Domes. (Festschrift, S. 215—251 m. 1 Taf.)

Kopenhagen.

— Kunstindustrie-Museum, Das dänische. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 1.)

Leeuwarden.

— Museum, Het Friesch, van oudheden te Leeuwarden. Leeuwarden, R. van der Velde, firma C. Noë. Lz. 56 bl. 4°. fl. —.25.

Lille.

— **Pluchart,** H. La Vérité sur le désastre des musées de Lille; par H. P., ancien conservateur-adjoint des musées de Lille. Grand in-4° à 2 col., 8 pages. Lille, imprimerie Massart.

London.

— **Eastlake,** Charles L. Pictures in the National Gallery London. With descriptive text written (unofficially) by Keeper Secr. Ch. L. E. (In 10 parts.) Part 1. F°. 10 Taf. in Photogravure m. Text S. 1—16. München, F. Hanfstaengl. M. 15.—.

— Nouvelles des Musées. British Museum. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 257.)

London.

— Science and Art. Science and Art Department of the Committee of Council on Education, South Kensington Museum: A Supplemental Descriptive Catalogue of Specimens of Lace Acquired for the South Kensington Museum between June, 1890, and June, 1895. By Alan S. Cole. 6 d.

— Supplementary Catalogue of the Additions to the National Gallery, made since the Publication of the 77th Edition of the British Schools Catalogues. Foreign Schools. 1 d.

Madrid.

— Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua Casa Ducal de Osuna, expuestos en el Palacio de la industria y de las artes. Segunda edición, corregida y aumentada. Madrid. Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1896. 4°. 152 p. Relación de precios conforme á su último catálogo publicado. 32 p.

Mailand.

— **Carotti,** Giulio. R. Galleria di Brera in Milano. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 19.)

— **Guastalla,** E. Inaugurandosi il museo del risorgimento nella sua sede definitiva nel castello sforzesco, 24 giugno 1896 (Municipio di Milano: commissione del museo del risorgimento nazionale). Milano, stab. tip. ditta F. Manini-Wiget, 1896. 8°. p. 16.

— **Jacobsen,** Emil. Die neuesten Erwerbungen der Mailänder Galerien. Die Galerie der Brera. Die Galerie Poldi-Pezzoli. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., VII, Heft 8, S. 183.)

— **St.** Neue Erwerbungen der Brera in Mailand. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 32, Sp. 547.)

Marburg.

— **Zedler,** Biblioth. Dr. Gfr. Geschichte der Universitätsbibliothek zu Marburg von 1527—1887. gr. 8°. XI, 166 S. m. 3 Taf. Marburg, N. G. Elwert's Verl. M. 4.50.

Marseille.

— **Ginoux,** Ch. Etablissement du Musée de Marseille. 1794. (Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 91.)

Meiningen.

— **Grobe.** Die Schätze der herzogl. öffentlichen Bibliothek in Meiningen. Programm des Realgymnas. zu Meiningen. 4⁰. 18 S. mit 1 Lichtbild u. 3 Lichtdrucktaf.

Modena.

— **Venturi,** Adolfo. R. Galleria e Medagliere Estense in Modena: Raccolta die placchette. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 168.)

Morlaix.

— Catalogue des tableaux, dessins, gravures, statues exposés au musée de la ville de Morlaix. In-8⁰, 84 p. Rennes, imp. Oberthür.

New-York.

— Catalogue of the Avery architectural library. A memorial libr. of architecture, archaeol., a. decorative art. (Bearb.: Charles Alexander Nelson; Vorr.: George H. Baker.) 4⁰. XII, 1139 S. m. 1. Taf. New-York, Libr. of Columbia Coll., 1895.

Nürnberg.

— Denkmale, Die kunst- u. kulturgeschichtlichen, des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Eine Sammlung von Orig.-Abbildgn. aus den verschiedenen Gebieten der Kultur. 6 Abthlgn. gr. F⁰. (90 photogr. Taf. m. Text am Fusse.) Nürnberg, J. A. Stein. In 4 Mappen M. 160.—.

— **Hampe,** Dr. Theodor. Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums, im Auftrage des Direktoriums verfasst. Teil I: Gewebe und Wirkereien, Zeugdrucke. Mit Abbildungen. Nürnberg, Verlag des germanischen Museums, 1896. S. 1—24. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1896, No. 2.)

Paris.

— Catalogues, Les, du Louvre. (La Chronique des Arts, 1896, No. 20, S. 179.)

— **Champeaux,** A. de. Un nouveau musée au Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 509.)

— **Molinier,** Emile. Catalogue des ivoires du Musée national du Louvre (département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes); par E. M., conservateur du département. Petit in-8⁰, xv, 366 pages avec grav. Paris, imprimerie et librairie May et Motteroz.

— Nouvelles des Musées. Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 256.)

Paris.

— **Tyskiewicz,** le comte Michel. Notes et Souvenirs d'un vieux collectionneur. In-8⁰, 11 p. Angers, imprim. Burdin. Paris, lib. Leroux.

Parma.

— **Frizzoni,** Gustave. Correspondance de l'étranger. Italie. Les échanges projetés entre les galeries royales de Parme et de Florence. (Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 432.)

Pisa.

— **Supino,** J. Benvenuto. Musei Civici: 1. Museo civico di Pisa. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 171.)

Prato.

— **Kristeller,** Paul. Musei Civici: 2. Museo civico di Prato. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 184.)

Reichenberg.

— Keramische und Glassammlung des Nordböhmischen Gewerbemuseums (in Reichenberg). [Centralblatt für Glasind. und Keramik, 373; n. d. Jahresber. des Curat. des Nordböhm. Gew.-Museums.]

Roanne.

Catalogue des objets composant le musée municipal de Roanne, rédigé par M. J. Déchelette, conservateur du musée. 16⁰. 176 p. Roanne, imp. Souchier. fr. 1.—.

Rom.

— **Fleres,** Ugo. La Galleria Nazionale di Roma. 3. Disegni. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 144.)

— **Kristeller,** Paul. La Galleria Nazionale di Roma. 2. Stampe. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 139.)

— **Venturi,** Adolfo. La Galleria Nazionale die Roma. 1. Quadri e statue. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 75.)

— **Windham,** R. C. Public museums of Rome: Borghese, Capitol, Lateran Papa Giulio, Terme, Vatican; appendix of the studios of the principal artists in Rome, fabric of tapestries, etc.: complete catalogue. Rome, printed at The Romen World press. 16⁰. p. 119, XVI. L. 1.—.

Saint-Omer.

— **Dimier,** L. Au Musée de Saint-Omer. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 257.)

S. Severino.

— **Aleandri,** Vittorio Emanuele. Gli oggetti d'arte esistenti nella Civica Pinacoteca di S. Severino Marche. (Arte e Storia, 1896, No. 13, S. 99.)

Stralsund.

— **Baier,** Rudolf. Zur Eröffnung des Provinzialmuseums in Stralsund. (Der Sammler, XVIII, No. 13, S. 193.)

Stuttgart.

— Einweihung, Die, des neuen Landes-Gewerbemuseums. (Gewerbebl. a. Württemberg, 1896, 24.)

— Landes-Gewerbemuseum, Das K. württembergische, in Stuttgart. Festschrift zur Einweihung des neuen Museumsgebäudes. gr. 4⁰. VII, 126 S. m. 10 Taf. Stuttgart, (H. Lindemann). M. 5.—.

— Landes-Gewerbemuseum, Das neue, in Stuttgart. (Gewerbebl. aus Württemberg, 1896, 22, 23.)

— Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 174.)

— **Mrd.** Das neue Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart. (Bad. Gewerbe-Ztg., 1896, 24.)

Venedig.

— **Cantalamessa,** G. R. R. Gallerie di Venezia. I. Le Pitture. (Le gallerie nazionali italiane, II, S. 27.)

— **Venturi,** Adolfo. R. R. Gallerie di Venezia. 2. La raccolta di disegni. (Le gallerie nationali italiane, II, S. 44.)

— — Museo del Palazzo Ducale in Venezia. 1. Raccolta mediœvale e del Rinascimento. (Le gallerie nationali italiane, II, S. 47.)

Versailles.

— Guide illustré du Musée national de Versailles. Abrégé de l'histoire du château; Description des appartements, salles et galeries; Indication des principaux tableaux et objets d'art. In-16, 74 p. avec grav. Versailles, imp. Cerf et Cᵉ; M. Gervois, 20, rue du Peintre-Lebrun.

Wien.

— **Bode,** Dr. Wilh. Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien. Text v. B. Imp.-4⁰. III, 138 S. m. Abbildgn. u. 37 Taf. in Photograv., Holzschn. u. Radierg. Wien, Gesellschaft f. vervielfält. Kunst. M. 60.—.

Ausstellungen. Versammlungen.

Arras.

— Catalogue de l'exposition rétrospective des arts et monuments du Pas-de-Calais (Arras, 20 mai-21 juin 1896); per Henri Loriquet, secrétaire de la Commission des monuments historiques. In-16, XXXII, 341 pages. Arras, Imprimerie moderne.

Berlin.

— **A. R.** In Schulte's Kunstausstellung in Berlin. [Sammlung Adolf Thiem.] (Kunstchr., N. F., VII, No. 25, Sp. 404.)

— **Grimm,** Herman. Das zweihundertjährige Bestehen der königlichen Akademie der Künste zu Berlin. (Deutsche Rundschau, XXII, 8. Heft.)

Budapest.

— **Berger,** R. Die Kunst auf der Milleniums-Ausstellung in Budapest. (Allgem. Kunstchronik, 1896, 11.)

— Kongress, Kunsthistorischer, in Budapest 1896. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 31, Sp. 489.)

— **Nyari,** Dr. Alexander. Von der Milleniums-Ausstellung in Budapest. (Kunstchr., N. F., VII, No. 25, Sp. 400.)

Genf.

— **Angst,** H. Die „Alte Kunst" an der schweizerischen Landesausstellung in Genf. (Neue Zürcher-Zeitung vom 13.—14. Mai 1896, Beilage.)

Genua.

— Congresso, VIII, degli ingegneri ed architetti italiani ed esposizione di disegni di architettura ed ingegneria, Genova, settembre MDCCCXCVI. Genova, tip. dell' istituto Sordomuti, 1896. 8⁰. p. 20.

Hamburg.

— Gedächtnissausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Katalog der deutschen und holländischen Meister der Sammlung Glitza. 8⁰. 46 S. m. 5 Taf. Kunsthalle zu Hamburg, Sept.—Octob. 1896.

Limousin.

— **Travers,** Émile. Cinquantenaire de la Société archéologique et historique du Limousin. (Bulletin monumental, 1895, S. 445.)

London.

— **Beckerath,** A. von. Die Ausstellung spanischer Kunst in der New Gallery. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 232.)

London.

— **Beckerath,** A. von. Die 27. Winterausstellung der Londoner Royal Academy. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 229.)

— **Foster,** J. E. and **Atkinson,** T. D. An Illustrated Catalogue of the Loan Collection of Plate Exhibited in the Fitzwilliam Museum, May, 1895. Imp. 8vo, pp. 148. G. Bell and Sons. 21/.

Wien.

— **Beyer,** Prof. Oskar. Von der Wiener-Congress-Ausstellung. IV. Das Möbel (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 119.)

— **Folnesics,** Jos. Von der Wiener-Congress-Ausstellung. III. Porzellan und Glas. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 89 und 110.)

— **Hevesi,** L. Die Wiener Congress-Ausstellung. (Die Gartenlaube, 1896, 22.)

— **L.,** C. v. Die Wiener Kongress-Ausstellung. II. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 32, Sp. 529.)

— **Leisching,** Jul. Die Wiener Congress-Ausstellung. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums, 1896, 11—12.)

— **Macht,** Prof. Hans. Von der Wiener-Congress-Ausstellung. II. Arbeiten aus Edelmetall. (Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 81.)

— **Minkus,** Fr. Innen-Decoration auf der Wiener Congress-Ausstellung. (Zeitschrift für Innendecor., 1896, April.)

— **V.,** v. Von der Wiener Congress-Ausstellung. (Allgemeine Zeitung, 1896, 136.)

Versteigerungen.

Ueber die rechtzeitige Einholung der staatlichen Genehmigung zur Beseitigung, Veränderung und Veräusserung von Baudenkmälern und beweglichen Kunstgegenständen [Rundschreiben des Cultusministers von Preussen an die Regierungspräsidenten.] (Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 27, S. 303.)

Berlin.

— Aquarelle und Handzeichnungen alter Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts, sowie von Künstlern unserer Zeit, meist aus dem Besitze eines süddeutschen Kunstfreundes. Versteigerung den 8. Juni durch Amsler & Ruthardt, Berlin. (Auction LIII.) 8⁰. 760 Nrn.

Berlin.

— **Fr.** Versteigerung der Gemäldesammlung Alexis Schönlank zu Berlin. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 241.)

— Kunst-Auction LIII von Amsler & Ruthardt. — Katalog einer Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen berühmter alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts sowie von hervorragenden Künstlern unserer Zeit, meist aus dem Nachlasse eines süddeutschen Kunstfreundes. Versteigerung zu Berlin den 1. Juni (1896). 760 Nrn.

— Kupferstich-Auction LIV von Amsler & Ruthardt. — Katalog sehr werthvoller Kupferstiche, Holzschnitte und Schabkunstblätter alter Meister des XVI.-XVIII. Jahrhunderts aus dem Nachlasse des zu Braunschweig verstorbenen Herrn Rechtsanwalt W. Hollandt. Versteigerung zu Berlin den 27. October. 8⁰. 1864 Nrn.

— Sammlung des Herrn Adolph Thiem, Möbel der italienischen Hoch-Renaissance, der deutschen und niederländischen Renaissance etc. bis zum Rococo, deutsche Holzskulpturen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts . . . Oeffentliche Versteigerung den 13. u. 14. Oktober 1896 in Rudoph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Berlin. 4⁰. 199 Nrn.

— Versteigerung der Galerie Schönlank. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 26, Sp. 421.)

Brüssel.

— Versteigerung der Sammlung du Bus de Gisignies. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 323.)

Frankfurt a. M.

— Verzeichniss der Gemälde und Kunstgegenstände. Sammlungen G. Ragozino-Neapel, Sr. Excellenz des General K. in B., etc. Versteigerung den 24. u. 25. September 1896 in Frankfurt a. M. durch Rupolf Bangel. (420. Katalog.) 8⁰. 629 Nrn.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Dr. Casimir Wurster, Strassburg i. E. Gemälde von Meistern der deutschen, niederländischen, vlämischen, französischen etc. Schulen XVI. bis XIX. Jahrhunderts, Handzeichnungen, Aquarelle, gerahmte Kupferstiche. Versteigerung zu Köln a. Rh. den 15.—17. Juni 1896 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, Druck von Wilh. Hassel, 1896. 460 Nrn.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlungen aus dem Nachlasse der Herren Verlagsbuchhändler H. Haendcke, Radebeul-Dresden, Rentner Jacob Hertling, Kalk etc. Versteigerung zu Köln a. Rh. den 5.—7. October 1896 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1896. 4⁰. 616 Nrn.

— Katalog der Kunstsammlungen aus dem Nachlasse des Herrn Hugo Freiherr von Donop zu Weimar sowie des vollständigen Lagerbestandes der eingegangenen Kunsthandlung W. J. Mercken zu Aachen. Kunsttöpfereien, ... Glas, Arbeiten in Elfenbein und Email ... in Metall, Münzen, Textil-Arbeiten, Waffen, Miniaturen, Arbeiten in Holz. Versteigerung zu Köln den 8. bis 13. Juni 1896 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1896. 2025 Nrn.

— Katalog der Sammlungen von Kupferstichen ... aus den Nachlässen der Herren Verlagsbuchhändler H. Haendcke in Radebeul-Dresden, Rentner Jakob Hertling in Kalk, etc. Versteigerung zu Köln den 8.—17. October 1896 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1896. 8⁰. 3680 Nrn.

Kopenhagen.

— **Been,** Ch. A. Die Versteigerung der Sammlung Simonsen. [In dän. Sprache.] (Tidsskrift for Kunstindustri, 1896, 2.)

Lausanne.

— Catalogue des objets d'art et d'antiquité dépendant de la succession Eugène Baud et dont la vente aura lieu à Lausanne sous la direction de Mr. le Chev. G. Sangiorgi de Rome. 8⁰. 1520 Nrn.

London.

— Catalogue of the collection of drawings by Old Masters of the Earl of Warwick. Will be Sold by Auction by Christie, Manson & Woods, May 20, 1896. 8⁰. 454 Nrn.

— **C. H. d. G.** Versteigerung der Sammlung Arthur Seymour Esq. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 321.)

— — Versteigerung der Sammlung Warwick: Handzeichnungen alter Meister, in London. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 317.)

Madrid.

— Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la collección de la antigua casa ducal de Osuna. 8⁰. 125 p. Madrid, Est. tip. de la vidua é hijos de M. Tello, 1896. — Dasselbe: 2ª edición, corregida y aumentada. Madrid, 1896. 8⁰. 152 p.

— Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la casa ducal de Osuna. Relación de precios, conforme á su último catálogo publicado. 8⁰. 32 p. Madrid, Est. tip. de la vidua é hijos de M. Tello, 1896.

— Vente d'Ossuna à Madrid. (La Chronique des arts, 1896, No. 22, S. 202.)

München.

— Katalog der Gemälde-Sammlungen, auch einer Anzahl Antiquitäten, Waffen etc., aus dem Nachlasse des Herrn Eduard Nowack, Kanzleirath a. D., Karlsruhe ... Versteigerung zu München den 7. Oktober unter Leitung des Herrn Carl Maurer. München, Buchdruckerei von Knorr & Hirth, 1896. 500 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Sammlung Walter Neapel. Oelgemälde aus dem 15.—18. Jahrhundert. Ausgestellt im kleinen Kaim-Saal, München, Mai 1896. [Versteigert durch Hugo Helbing am 8. Juni.] 4⁰. Druck der Bruckmann'schen Buch- u. Kunstdruckerei, München. 182 Nrn.

— Kunst und Kunstgewerbe der Sammlung Kuppelmayr. Versteigerung zu München den 24. bis 26. Septbr. 1896 unter der Leitung von H. Lempertz' Söhne, in Firma J. M. Heberle, Köln a. Rh., und unter Mitwirkung der Herren A. Riegner, k. Hof-Buch- und Kunsthändler und Hugo Helbing, Kunstantiquariat in München. München, Druck von Knorr & Hirth, 1896. 4⁰. 1040 Nrn.

— Katalog der Kunst-Sammlung des Herrn G. J. Manz in Regensburg, welche am 18. Mai unter Leitung des Kunstexperten Carl Maurer in München versteigert wird. 8⁰. München, Druck von Knorr & Hirth, 1896. 2234 Nrn.

Paris.

— Catalogue de dessins et tableaux provenant de la collection de feu M. Hippolyte Destailleur. Dessins d'architecture et de décoration, vues de Paris et des environs, dessins de différents genres. In-8⁰, VIII, 159 pages et planches. Lille, imprimerie Danel. Paris, librairie Damascène Morgand.

Paris.

— Catalogue des anciennes faïences françaises et étrangères, anciennes porcelaines, etc., composant la collection de M. Ploquin, dont la vente a eu lieu les 29 et 30 mai 1896. In-8°, 66 pages. et grav. Paris, impr. Moreau et Ce; M. Caillot. 291 numéros.

— Catalogue des objets d'art et de curiosité orientaux et européens, des tableaux anciens et modernes, composant la précieuse collection de M. Camille Rogier, dont la vente a eu lieu les 26, 27, 28 mai 1896. In-8°, 73 p. et grav. Paris, impr. Moreau et Ce; MM. Feral et Mannheim père et fils.

— Catalogue des objets d'art et de riche ameublement, le tout dépendant de l'importante collection de M. D... de G..., dont la vente a eu lieu les 1er, 2, 3, 4 juin 1896, galerie Georges Petit. Grand in-4°, 57 p. et grav. Paris, imp. Moreau et Ce; Mannheim père et fils.

— Catalogue des tableaux anciens et modernes, dessins anciens et aquarelles modernes, beau manuscrit, le tout dépendant de l'importante collection de M. D... de G..., dont la vente a eu lieu, galerie Georges Petit, le 8 juin 1896. Grand in-4°, 59 p. et grav. Paris, imprimerie Moreau et Ce; Mannheim père et fils; G. Petit.

— Catalogue des tableaux, pastels, dessins, miniatures, sculptures, objets d'art, de la Galerie de Arsène Houssaye... Vente... à Paris, Hôtel Drouot, ... 22 mai 1896... 8°. 240 Nrn.

— Catalogue d'un riche mobilier, tableaux modernes, miniatures, bijoux, sculptures en marbre, beaux bronzes d'ameublement, belles tapisseries des Gobelins, le tout appartenant à M. Ch. L..., dont la vente aura lieu du 15 au 20 juin. Grand in-8°, 79 p. et grav. Paris, imp. Moreau et Ce; MM. Mannheim père et fils. 655 numéros.

— Collection de M. D. de G... Vente faite du 1er au 8 juin, galerie G. Petit. (La Chronique des Arts, 1896, No. 23, S. 213; No. 24, S. 226.)

— Galerie Arsène Houssaye. (La Chronique des Arts, 1896, No. 22, S. 202.)

— Notice sur une collection unique de volumes imprimés par les Elzevier et divers typographes hollandais du XVIIe siècle en vente chez D. Morgand, libraire à Paris. In-8°, 23 p. Lille, impr. Danel. Paris, lib. Morgand.

— Notice sur un très beau salon décoré par N. Lancret, dont la vente a eu lieu le 27 mai 1896. In-4°, 20 p. et grav. Paris, imp. Moreau et Ce; M. E. Feral.

Venedig.

— Incunables (livres imprimés du XV siècle) en vente à la libraire ancienne Leo S. Olschki en Venise. Venise, Leo S. Olschki edit. (stab. tip. fratelli Visentini), 1896. 8°. p. 120.

Wien.

— Auction Artaria. (Mittheilungen der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst, 1896, No. 3, S. 13.)

— Kunst-Auction, LXXIX., von A. Einslo in Wien. Oelgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen alter und moderner Meister. Versteigerung den 27. April 1896. kl. qu.-f°. Wien, 1896. 730 Nrn.

— Kunst-Action von S. Kende in Wien. Katalog der Austriaca-Porträtsammlung aus dem Nachlasse des Hrn. Dr. Cajetan Freiherrn v. Felder... Versteigerung den 19. October 1896. Wien, Verlag von S. Kende, 1896. 8°. 2707 Nrn.

— **Lehrs,** Max. Versteigerung der Kupferstichsammlung Artaria. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 324.)

— **Th. v. Fr.** Versteigerung der Gemäldesammlung Carl Gross in Wien. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 234.)

Nekrologe.

Barbet de Jouy, H. (La Chronique des Arts, 1896, No. 22, S. 203.)

Courajod, Louis. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 346. — Alfredo Melani: Arte e Storia, 1896, No. 14, S. 111. — La Chronique des Arts, 1896, No. 24, S. 228.)

Goncourt, Edmond de. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 31, Sp. 508. — La Chronique des arts, 1896, No. 26, S. 251.)

Henke, Prof. Dr. Wilhelm von. (Kunstchronik, N. F., VII, No. 27, Sp. 434.)

Middleton, John Henry. (La Chronique des Arts, 1896, No. 24, S. 228.)

Montaiglon, Anatole de. (Jules Guiffrey: Revue de l'art français ancien et moderne, 1896, S. 1.)

Rossi, Giovanni Battista de. (Juan Facundo Riaño: Boletín de la Real Academia de la historia, t. XXIX, Julio-Septembre 1896, S. 237.)

Stockbauer, Dr. Jakob, Custos am Bayerischen Gewerbe-Museum in Nürnberg. (Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 107.)

Ulmann, Hermann. (Max J. Friedländer: Sitzungsbericht VI, 1896, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. — Henry Thode: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XIX, S. 247. — Kunstchronik, N. F., VII, No. 25, Sp. 404.)

Besprechungen.

Adamy, Rudolf. Architektonik auf historischer u. ästhetischer Grundlage. III. Bd. Darmstadt, 1896. (β.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1047.)

Beaumont, Alvin. Une œuvre de P. P. Rubens. Paris, 1896. (H. J.: Revue de Champagne et de Brie, 1896, S. 296.)

Beissel, Stephan. Der heilige Bernward. Hildesheim, 1895. (R. Doebner: Mitteilungen aus der historischen Litteratur, 1896, S. 280.)

Beltrami, Luca. Ambrogio Fossano. Milano 1895. (Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 6.)

— La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano. 2ª ed. Milano, 1896. (H—e.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 154. — Nuova Rivista Misena, IX, S. 63.)

— Terza relazione dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. Milano, 1895. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 149.)

Berenson, Bernhard. The Florentine painters of the Renaissance. London, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 20, Sp. 750.)

— The Florentine Painters of the Renaissance. London, 1896. (H. C.: La Chronique des Arts, 1896, No. 24, S. 225. — W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 303. — G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno II, fasc. 3, S. 239. — J. P. Richter: Kunstchronik, N. F., VII, No. 29, Sp. 465.)

Boetticher, Adolf. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. Heft V. Königsberg, 1895. (β.: Literar. Centralblatt. 1896, No. 26, Sp. 950.)

— Friedrich von. Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. I. Dresden, 1891—95. (Th. v. Frimmel: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 464.)

Bouvier, M. P. L. Handbuch der Oelmalerei. 7. Aufl. bearb. von Ad. Ehrhardt. Braunschweig, 1895. (W. O. Noltsch: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 305.)

Broecker, M. v. Kunstgeschichte im Grundriss. (Steinweg: Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen, L, 7—8.)

Broussolle, J. C. Pèlerinages ombriens. Paris, 1896. (Giulio Urbini: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno II, fasc. 3, S. 238. — Henri Chabeuf: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 324.)

Buchkremer, Joseph. Die Architekten Joh. Jos. Couven und Jac. Couven. Aachen, 1896. (β: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1239.)

Carstanjen, Dr. Friedrich. Entwickelungsfactoren der niederländischen Frührenaissance. (Sep.-Abdr.) Leipzig, 1896. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 24, Sp. 883.)

Cavallucci, C. J. Manuale di Storia dell' arte. V. II. Arte medioevale. Firenze, 1896. (A. Melani: Arte e Storia, 1896, No. 16, S. 126.)

Chabeuf, Henri. Dijon. Monuments et Souvenirs. Dijon, 1894. (Gaston Schéfer: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 526.)

Claretta, G. Il pittore Zuccaro. (C. Manfroni: La Cultura, N. S., XV, 5.)

Claudin, A. Les enlumineurs, les relieurs, les libraires et les imprimeurs de Toulouse. (B. P.: La Chronique des Arts, 1896, No. 19, S. 174.)

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. Bd. Düsseldorf, 1895. (β: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1159.)

Cornelius, Karl. Jacopo della Quercia. Halle, 1896. (G. Carotti: Arte italiana decorativa e industriale, anno V, No. 5.— H. Grimm: Deutsches Wochenblatt, 1896, IX, No. 20. — Heinrich Alfred Schmid: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 32, Sp. 1012.)

Dehio, G. Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. Strassburg, 1895. (Hans Auer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 188.)

Deininger, Johann W. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg. Wien. (H—e.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 101.)

Dernjač, Joseph. Die englichen Caricaturisten. Wien, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 276.)

Du Jardin, Jules. L'art flamand. Bruxelles, 1896. (H. H.: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XIX, S. 306.)

Eastlake, Charles L. Pictures in the National Gallery. London. (La chronique des arts, 1896, No. 24, S. 226.)

Ebner, Adalbert. Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Freiburg, 1896. (St. Beissel: Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 4, Sp. 127.)

Effenberger, P. Das Pflanzenzeichnen. 1. Heft. Bayreuth, 1895. (Literar. Centralblatt, 1896, No. 27, Sp. 983.)

Flottwell, E. v. Magdeburgs Bau- und Kunstdenkmäler. Serie II. Photographische Aufnahmen. Berlin. (Fs.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 134.)

France, La, artistique et monumentale. T. V—VI. Paris. (F. de Mély: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 134.)

Firmenich-Richartz, Eduard. Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Düsseldorf, 1896. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 228. — Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 216.)

Frimmel Theodor v. Kleine Galeriestudien. N. F., 2. Lfg. Wien, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1078.)

— Kleine Galeriestudien. N. F., 3. u. 4. Lief. Leipzig, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 497.)

— Gemalte Galerien. 2. Aufl. Berlin, 1896. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 497.)

Geffroy, A. La colonne d'Arcadius à Constantinople. Paris, 1895. (C. de Fabriczy: Archivio storico dell' arte, serie 2ª, anno 2, fasc. 1—2, S. 151.)

Geiges, Fritz. Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. Freiburg, 1896. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 6, Sp. 192.)

Goblet d'Alviella. The migration of Symbols. Westminster, 1894. (Heinrich Lewy: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 25, Sp. 774.)

Goldfriedrich, J. Kant's Aesthetik. (Kühnemann: Kantstudien, I, 1.)

Goldschmidt, Adolph. Der Albani-Psalter. Berlin, 1895. (Vöge: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 204.)

Graul, R. Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. (Heidenhain: N. phil. Rdsch., 1896, No. 9.)

Grisar, H. Una scuola classica di marmorarii medioevali. Roma, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 288.)

Gruyer, F. A. La peinture au château de Chantilly. Écoles étrangères. Paris, 1896. (D.: Messager des sciences historiques, 1896, S. 81. — Gaston Schéfer: Gazette des Beaux-Arts, 1896, I, S. 525.)

Gsaller, Rupert. Der Kirchenbau. 2. Aufl. Wien, 1895. (Joh. Zahlfleisch: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 403.)

Guillaume, Eugène. Essai sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts. Paris, 1896. (André Baudrillart: Bulletin critique, 1896, S. 336.)

Guleke, Reinhold. Alt-Livland. I. Abth. Lfg. 1—4. Leipzig, 1896. (ß.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1015. — Steinbrecht: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 19, S. 212.)

Gurlitt, Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 17. Heft. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 95.)

Halm, Philipp M. Die Künstlerfamilie der Asam. München, 1896. (D.: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 64.)

Havard, Henry. Histoire de l'orfèvrerie française. Paris, 1896. (Fs.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 101.)

Herbet, F. Les graveurs de l'école de Fontainebleau: I. Catalogue de l'œuvre de L. D. Fontainebleau, 1896. (A. M.: La Chronique des arts, 1896, No. 28, S. 271.)

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses. (Laschitzer: Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, XVII, 2.)

Index of Artists, represented in the departement of prints and drawings in the British Museum. V. II: French School. London, 1896. (La Chronique des Arts, 1896, No. 20, S. 183.)

Katalog der Gemälde - Gallerie Alexis Schönlank zu Berlin. Köln, 1896. (r. b.: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 277.)

Kraus, Franz Xaver. Geschichte der christlichen Kunst. Bd. 1. Freiburg, 1896. (P. Weber: Allgem. Zeitg., München, 1896, Beilage No. 127. — P. Keppler: Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 93.)

Kuhn, Albert. Allgemeine Kunstgeschichte. Lief. 1—8. Einsiedeln u. Waldshut, 1891—95. (H. St.: Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1896, No. 2.)

Kumm, Karl. Entwurf einer empirischen Aesthetik der bildenden Künste. Berlin, 1895. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 27, Sp. 982.)

Lafenestre, Georges et Eugène **Richtenberger.** La peinture en Europe. La Belgique. Paris, 1895. (D.: Messager des sciences historiques, 1896, S. 82.)

Laven, Hermann. Der Trierer Dom. Münster, 1894. (C. Drexler: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 307.)

Lee, Vernon. Renaissance fancies and studies. London, 1895. (Carl Neumann: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 27, Sp. 856.)

Lehrs, Max. Der Meister W—. Dresden, 1895. (H. H.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 170.)

Lochner von Hüttenbach, Oscar. Die Jesuitenkirche zu Dillingen. Stuttgart, 1895. (C. Drexler: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 338.)

Luthmer, F. Werkbuch des Dekorateurs. Stuttgart. (F. S.: Kunstchronik, N. F., VII, No. 31, Sp. 507.)

Magnus-Petersen, J. Beskrivelse og afbildninger af kalkmalerier i danske kirker. Kjöbenhavn, 1895. (Paul Weber: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 212.)

Maillard, Firmin. Les Passionnés du livre. Paris, 1896. (Georges Vicaire: Bulletin du bibliophile, 1896, S. 275.)

Malaguzzi Valeri, Francesco. La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco. Bologna, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 199.)

Marchal, Edmond, le Chevalier. La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, 1895. (P. Weber: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 295. — Revue de l'Art chrétien, 1896, S. 232.)

Merkel, Carlo. Il castello di Quart, nella valle d'Aosta. Roma, 1895. (X. B. de M.: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 145.)

Mazerolle, F. Les Blaru. Paris, 1895. (Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 148.)

Michel, Émile. Études sur l'histoire de l'art. Paris, 1895. (A. R.: Gazette des Beaux-Arts, 1896, II, S. 175.)

Modern, Heinrich. Der Mömpelgarter Altar des Hans Leonhard Schaeufelein. Wien, 1896. (U. Thieme: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 219.)

Molmenti, P. Le acqueforti dei Tiepolo. Venezia. (F.: Arte e Storia, 1896, No. 12, S. 94.)

Mourier, J. L'art au Caucase. Paris, 1896. (L. C.: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 148.)

Müntz, Eug. Histoire de l'art pendant la Renaissance. (L. v. Fabriczy: Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage No. 133.)

— Les collections d'antiques formées par les Médicis. Paris, 1895. (C. de Fabriczy: Archivio storico italiano, serie V, t. XVII, S. 428.)

Münzenberger, E. F. A. Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre. Frankfurt a. M., 1895. (C. Drexler: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 403.)

Neuwirth, Joseph. Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1895. (Horčička: Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, XVII, 2. — Anzeiger des german. Nationalmuseums, 1896, No. 2.)

Nève, J. Quelques remarques à propos des monuments d'art ancien. Bruxelles, 1896. (L. Cloquet: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 148.)

Nielsen, Chr. v. Albrecht Dürer og hans forhold til perspektiven. Copenhague, 1895. (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 167.)

Oechelhäuser, A. von. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. 2. Th. Heidelberg, 1895. (A. Schnütgen: Westdeutsche Zeitschrift, Jahrg. XV, Heft 2, S. 207.)

Oettingen, W. von. Daniel Chodowiecki. Berlin, 1895. (H. Kiewning: Zeitschrift der Histor. Gesellschaft f. die Prov. Posen, XI, S. 188.)

Paukert, Franz. Altäre und anderes kirchliches Schreinwerk der Gothik in Tirol. Leipzig, 1895. (H—e.: Mittheilungen des K. K. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 168.)

Peine, Selmar. St. Barbara. Leipzig, 1896. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1016.)

Phillips, Claude. The Picture Gallery of Charles Ier. London, 1896. (H. C.: La Chronique des Arts, 1896, No. 24, S. 225.)

Piper, Otto. Burgenkunde. München, 1895. (A. v. Oechelhaeuser: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 195. — H. Kelleter: Korrespondenzblatt der Westdeutsch. Zeitschrift, 1896, No. 5, Sp. 92.)

Piscicelli Taeggi, Od. Pitture cristiane del IX secolo esistenti nella critta della Badia di S. Vincenzo alle fonti del Volturno. Montecassino, 1896. (A. R.: La chronique des arts, 1896, No. 28, S. 271.)

Prost, Bernard. Le trésor de l'abbaye St.-Bénigne de Dijon. Dijon. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 323.)

Ravaisson, Felix. Un œuvre de Pisanello. Paris, 1895. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, Sp. 1159.)

Reichhold, Karl. Kunst und Zeichnen an den Mittelschulen. Berlin, 1894—96. (A. R. Hein: Oester. Litteraturblatt, 1896, Sp. 369. — Literar. Centralblatt, 1896, No. 27, Sp. 983.)

Ricci, Corrado. Antonio Allegri da Correggio. London, 1896. (L. P.: Archivio storico dell' arte, 1896, S. 316.)

Rivoli, Duc de. Les Missels imprimés à Venise. (La Chronique des arts, 1896, No. 18, S. 167.)

Robillard de Beaurepaire, Eugène de. Caen illustré. Caen, 1896. (Jules Helbig: Revue de l'art chrétien, 1896, S. 292.)

Sant' Ambrogio, Diego. Il trittico in denti d'ippopotamo e le due arche o cofani della Certosa di Pavia. Milano, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 202.)

— L'altare di Carpiano. Milano, 1895. (C. v. F.: Repertorium für Kunstwissenschaft, IX, S. 292.)

Sauer, Bruno und Karl **Ebel.** Die Cistercienser-Abtei Arnsburg. Giessen, 1895. (Prof. Dr. W. A. Neumann: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 499.)

Schlumberger, G. Mélanges d'archéologie byzantine. Série I. Paris, 1895. (F. de M.: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 134.)

Schmarsow, August. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig, 1894. (Illert: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, S. 369 u. 377.)

Schmid, Hans Sebast. Kunst-Stil-Unterscheidung. München, 1896. (V.: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 96.)

Schönbrunner, Josef und Josef **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. Lfg. 1—9. Wien. (Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1896, No. 3, S. 15. — Franz Rieffel, Frankfurter Zeitung, 1896, No. 265, 23. Sept.)

Schultze, Victor. Archäologie der altchristlichen Kunst. München, 1895. (W. C. F. Anderson: The Classical Review, V. X, 1896, No. 4, S. 220.)

Schwenke, Paul. Hans Weinreich. Königsberg, 1896. (Wetzel: Centralblatt für Bibliothekswesen, XIII, 7.)

Sello, Georg. Das Cisterzienserkloster Hude bei Oldenburg. Oldenburg, 1895. (Literar. Centralblatt, 1896, No. 26, Sp. 936.)

Singer, Hans Wolfgang. Sammlung Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinet. Frankfurt a. M. 1896. (La Chronique des arts, 1896, No. 27, S. 264. — R—r.: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums, N. F., XI, S. 103. — Max Lehrs: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 309.)

Someren, J. F. v. Beschrijvende Catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders. Amsterdam, 1888—92. (Corn. Hofstede de Groot: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 307.)

Soullié, Georges Louis. Les Ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle (1800—1895). Paris, 1896. (G. V.: Bulletin du bibliophile, 1896, S. 277.)

Stiassny, Robert. Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens. Wien, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 431. — G. F.: Archivio storico dell' arte, serie 2^a, anno 2, fasc. 1—2, S. 148. — H. Weizsäcker: Deutsche Litteraturzeitung, 1896, No. 24, Sp. 759. — Paul Clemen: Zeitschrift für christl. Kunst, IX. Jahrg., Heft 6, Sp. 191.)

Stoedtner, Franz. Hans Holbein der Aeltere. Theil I. (Heinrich Alfred Schmid: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 269.)

Strompen, Karl. Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck. Innsbruck, 1895. (Joseph Neuwirth: Oesterr. Litteraturblatt, 1896, Sp. 338.)

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I. Heft 1. Helsingfors, 1895. (Steph. Beissel: Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahr., Heft 6, Sp. 191.)

Venturi, Adolfo. Tesori d'arte inediti di Roma. Roma 1896. (E. Steinmann: Repertorium für Kunstwissenschaft, XIX, S. 297.)

Volbehr, Theod. Goethe und die bildende Kunst. (Schumann: Kunstwart, IX, 17.— Hamburg. Correspond. Lit. Beil., 1896, No. 9. — Nagele: Zeitschrift f. d. Realschulwesen, XXI, 7.)

Vöge, Wilhelm. Raffael und Donatello. Strassburg, 1896. (Artur Weese: Allgemeine Zeitung, München, 1896, Beilage No. 116.)

Walchegger, Johann. Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Brixen, 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, IX. Jahrg., Heft 6, Sp. 189.)

Wanckel, Otto und Cornelius **Gurlitt.** Die Albrechtsburg zu Meissen. Dresden, 1895. (A. v. Oechelhäuser: Neues Archiv für Sächs. Geschichte, XVII, 1896, S. 227.)

Weber, Paul. Die Wandgemälde zu Burgfelden. Darmstadt, 1896. (J. v. Schlosser: Beilage zur Allgem. Ztg., 1896, No. 167. — Keppler: Archiv für christl. Kunst, 1896, No. 8.)

— Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart, 1894. (J. H.: Revue de l'Art chrétien, VII, 1896, S. 139. — F. Schneider: Ebda. — Koetschau: Zeitschrift für Culturgeschichte, N. F., III, 4—5.)

Wilpert, Joseph. Fractio panis. Freiburg i. B., 1895. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 22, Sp. 812.)

Wintterlin, A. Württembergische Künstler in Lebensbildern. Stuttgart, 1895. (L.: Messager des sciences historiques, 1896, S. 39.)

Wolff, Karl, und Rudolf **Jung.** Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M. Liefg. 1. Frankfurt a. M., 1895. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. IX, Heft 2, Sp. 63. — H. Kelleter: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift, 1896, XV, No. 4, Sp. 70.)

Zimmermann, Max Gg. Kunstgeschichte des Alterthums und des Mittelalters. Bielefeld, 1896. (H. W.: Literar. Centralblatt, 1896, No. 23, Sp. 848. — d.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1896, No. 20A, S. 224.)

Das griechische Kloster Mar-Saba in Palästina.

Von **Josef Strzygowski.**

Unter diesem Titel hat Albert Ehrhard in der Römischen Quartalschrift eine werthvolle Studie publicirt, welche die Geschichte und die literarischen Denkmäler von Mar-Saba behandelt. Zugleich hat er durch einzelne Bemerkungen das Interesse der Archäologen geweckt. Mar-Saba's „eigenthümliche Architectur, eine der merkwürdigsten des Orients überhaupt und ein sprechendes Zeugniss der Herrschaft des Menschen über das rohe Material, wäre schon an und für sich ein würdiger Gegenstand archäologischer Forschung . . . Das archäologische Interesse wächst beim Besuche der Kirchen und Capellen des Klosters, in denen der Rundbau mit der Basilika wechselt und wahre Schätze byzantinischer Kunst aufbewahrt werden.“

Der Unterzeichnete hat nun einen Aufenthalt in Jerusalem benutzt um im März 1895 auch dieses Kloster zu besuchen. Die öden Schluchten und Flächen des Gebirges vom Todten Meere heraufreitend, gelangte er nach fünf Stunden an das von Jerusalem herabkommende Kidronthal, und zwar an eine Stelle desselben, wo es, seine behagliche Breite aufgebend, sich mit seltener Energie in die Felsmassen eines quer vorgelagerten Höhenzuges wühlt. Dort beginnt auf der rechten Seite des Thales ein breiter, gepflasterter Saumpfad, der dem ermüdeten Reisenden die Nähe des Klosters ankündigt. Er glaubt es um die nächste Felsecke vor sich zu sehen und giebt sich ganz dem prachtvollen Schauspiele hin, das sich zu seinen Füssen entwickelt. Während der Saumpfad steigt, senkt sich das Thal so rasch zu einer schroffen Tiefe von 50 bis 100 m, dass der Reiter mit Befriedigung auf die Steinschranken blickt, die den Pfad sichern. Vollkommen senkrecht steigen die Felswände empor, Schicht thürmt sich auf Schicht, dazwischen werden stellenweise Höhlen sichtbar, an denen Zubauten beweisen, dass einst Einsiedler darin wohnten. Wieder irrt der Blick suchend nach dem Kloster, das aber nicht kommen will. Das Thal macht ein grosses Knie, man sieht den Saumpfad drüben fast bis zum Kamm emporsteigen, die Tiefe zu unseren Füssen wird immer beängstigender. Raubvögel ziehen unter uns ihre Kreise, und drüben an der anderen Schluchtwand klettern Ziegen so keck herum, dass man glaubt, sie jeden Moment abstürzen zu sehen.

Zwanzig Minuten lang reiten wir so weiter, bis der Beduine aufmerksam macht auf Mauern, die aus der Tiefe emporkommen, und Dächer und Kuppeln, die in halber Thalhöhe etwa über die Mauer ragen. Ein Thurm bezeichnet den oberen Abschluss, dort steigt man vom Pferde.

Vortretend haben wir zu Füssen links das Kloster, dessen Mauern ein Thal abschneiden, das von rechts herabkommt und in wildem Absturz nach dem Kidronthal mündet. Diese Stelle haben sich die Weltmüden zur Anlage des Klosters ausgesucht. Die Hauptkirche, welche auf einem engen Plateau in der Mitte der ganzen Anlage steht, soll 180 m über der Thalsohle liegen, gegen die sie riesige Substructionen und Strebepfeiler stützen. Vor der Kirche auf einem kleinen Vorplatze steht ein Rundbau, das Grab des Stifters bergend, dahinter wird in der Felswand die erste Höhle gezeigt, in der er lebte; heute ist eine Nicolauscapelle daraus gemacht. Treppab, treppauf gelangt man an der Thalwand links zur zweiten Höhle des hl. Sabas, und auf der anderen Seite, etwa in halber Höhe nach dem Thurm zu, an dem wir abstiegen, befindet sich inmitten der eigentlichen Wohnräume und über der Trapeza eine Capelle des Johannes Damaskenos, der ebenfalls im Kloster gelebt hat. Das sind die Kirchen und Capellen des Klosters; wir wollen nun einen Blick auf die Architectur derselben und dann auf die Schätze byzantinischer Kunst werfen, die angeblich in ihnen aufbewahrt werden.

Zunächst wird einleuchten, dass unter den gegebenen Verhältnissen der verfügbare Raum die massgebende Rolle spielte. Man hat da ebensowenig wie etwa in Megaspilaeon im Peloponnes das griechische Klosterschema und die typischen Formen für Kirchen und Capellen streng anwenden können, sondern man schuf das Ganze und die Theile, so gut man eben konnte. Das Katholikon liegt zwar inmitten des Klosters, wird aber von den Gebäuden nicht im Viereck, sondern in einem spitzen Winkel umzogen, und sein Grundriss ist nicht der typisch byzantinische, ebensowenig wie der der Capellen; wir haben es weder mit dem üblichen Centralbau, noch gar mit Basiliken zu thun, sondern mit Nothbauten, für die jede Form recht sein musste.

Der einzige Bau, der ohne Terrainschwierigkeiten hergestellt sein dürfte, ist der kleine Rundtempel, der über dem Grabe des hl. Sabas errichtet ist. Eine Kuppel sitzt auf einem runden Mauerkranz, aus dem sich eine von zwei modernen Säulen flankirte Thür nach der Kirche öffnet. Das Ganze ist derart übertüncht, dass sich schwer eine Datirung geben lässt. Die Kuppelmalereien, ein riesiger Pantokrator und die Brustbilder der Apostel sind im Mai 1830 entstanden.

Die Hauptkirche ist einschiffig, hat innen weit vorspringende, oben spitzbogig geschlossene Pilasterstellungen an den Längswänden, dazu Kreuzgewölbe und eine Kuppel. Die Aussenwände verschwinden im Norden in einer hier angebauten Vorhalle, die 1843 mit bunten, halb abendländischen Malereien geschmückt wurde, und der ähnlich schreiend decorirten Trapeza, im Osten und Süden in einem System von eng an einander ge-



rückten Strebepfeilern, die, in Abstufungen aufsteigend, dem ganzen Bau ein sehr befremdendes Ansehen geben. An dem ersten Pfeiler der Südseite steht eine längere Inschrift, die meldet, dass der Patriarch Dositheos, von Arachowa im Peloponnes gebürtig, die Kirche von Grund aus erneuert habe (ἀνακαινήσαντος ἐκ θεμελίων διὰ μεγάλης καὶ δαψηλεστάτης δαπάνης) und dass sie unter dem Patriarchen Makaritos vollendet wurde im Jahre A. Ψ. Z., d. i. 1707. Durchgreifende Restaurationen wurden in den letzten Jahrzehnten mit russischem Gelde vorgenommen, die Thür der Ikonostasis z. B. trägt den russischen Adler und das Jahr 1881.

Die Capelle des hl. Sabas und die heute nach dem hl. Nicolaus benannte sind aus Höhlen zurecht gemacht und haben architectonisch gar keine Bedeutung. Die Sabashöhle wird durch zwei Quermauern in einen viereckigen Vorraum, eine Höhle rechts und eine Capelle mit Zwergapsis links getrennt und ist mit kleinen weissen Steinwürfeln mosaikartig gepflastert. Die Nicolauscapelle hat eine Ikonostasis, von der noch die Rede sein wird. Die Capelle des Johannes Damaskenos ist ein Machwerk von gestern. So bleibt denn eigentlich von dem ganzen Kloster nicht viel mehr, was einigen Anspruch auf ein höheres Alter und damit auf die Beachtung des Forschers machen könnte, übrig, als etwa die Gesammtanlage und die Fundamente, auf denen die Hauptkirche steht.

Und das kann nicht Wunder nehmen, wenn man bei Ehrhard nachliest, was über die Geschichte des Klosters bekannt ist. In seiner ersten Anlage geht es allerdings auf die Mitte des 6. Jahrhunderts zurück und stand schon am Anfange des 7. Jahrhunderts in Blüthe. Dann aber begann die Verfolgung und Zerstörung. Zwei Bilder der Nicolauscapelle, das eine recht lebendig und sauber im Jahre 1803, das andere ebenso plump 1846 gemalt, stellen den Ueberfall der Perser unter Chosroës dar, der hier XIE, 615, datirt wird. Unter arabischer Herrschaft vegetirte das Kloster bei schweren Leiden zwar weiter, war dann aber 1450 bis 1540 ca. unbewohnt, bis der Abt Joachim es mit Mönchen vom Sinaï wieder bevölkerte. Diese waren 50 an der Zahl im Jahre 1547 und stammten, was von einiger Bedeutung ist, aus verschiedenen griechischen Städten. Die Türken setzten die Verfolgungen fort. Der Patriarch Nectarius (1664 bis 1681) liess die Mauern des Klosters herstellen, was inzwischen wohl noch oft geschen ist, denn man kann deutlich am Material und seiner Bindung zahlreiche Ausbesserungen erkennen. Heute erhält sich das Kloster vornehmlich mit russischer Hilfe und erholt sich so allmählich von seinen vielhundertjährigen Leiden.

Nach meiner Ueberzeugung ist in dem Kloster nichts von künstlerischem Werth vorhanden, was vor die Zeit der zweiten Besiedelung in der Mitte des 16. Jahrhunderts fiele. Das tritt besonders häufig gegenüber den Ikonen hervor, welche die Nicolauscapelle und diejenige des hl. Sabas schmücken. Byzantinisch ist daran — das sei gleich vorausgeschickt — nicht mehr als etwa der Typus, in dem die Bilder ausgeführt sind, und der ist nicht immer rein. Aber gerade das ist das Interessante daran.



Die mittlere Vorhalle der Sabascapelle zeigt an der Thalwand alte Wandmalereien. Ueber der Thür treten Spuren eines thronenden Pantokrator mit Maria links, Johannes Prodromos rechts hervor. Darunter sind neben der Thür rechts Petrus und Paulus, die sich wie die Frauen in der Heimsuchung umarmen, dargestellt, mit Christus im Hintergrunde, links erkennt man noch einen Engel in Vorderansicht, der einen Stab in der Rechten geschultert hält, und neben ihm einen Mönch mit weissem Haar und Bart, mit der rechten Hand griechisch segnend, in der linken ein Spruchband und einen T-förmigen, langen Stab haltend. Von der Beischrift konnte ich nur ὁ ἅγιος und die Buchstaben ΓΙ erkennen. Das Ganze scheint eine neugriechische Arbeit des 16. oder 17. Jahrhunderts. Dazu gehört eine kleine Panagia vom Typus der Blacherniotissa, die in der Apsis der anstossenden Capelle an die Wand gemalt ist.

Unter den Tafelbildern verdienen in erster Reihe Erwähnung einige Malereien, welche die Ikonostasis der Nicolauscapelle schmücken, deren rechte Seite unter dem Kreuzaufsatze die Inschrift † Χειρ Παναρέτου αχξθ, d. i. 1669, trägt. Die Thür der linken Seite dagegen ist älter; ein längere Inschrift giebt das Datum ΖΡΙΣ, ἰνδικτίονος Ε (7116, d. i. vor September 1607) ἐπὶ τῆς βασιλείας Σουλτάν ΑΧΜΤ, ein auf kirchlichen Bildern einziger Beisatz. Dargestellt ist in der Krönung oben Christus ἀρχιερεύς, darunter rechts die Auffindung, links die Aufrichtung des hl. Kreuzes. Darunter Constantin und Helena in der Mitte, neben ihnen die hl. Spyridion und Athanasios. In der untersten Abtheilung erscheinen zwei Patriarchen von Jerusalem, links Sophronios, rechts Theophanes, die von je einem Diakon angeräuchert werden. Die Ausführung dieser Bilder ist an sich sauber, die Typen sind gut byzantinisch, aber die kurzen Proportionen der Figuren und sonstige Mängel verrathen eine nicht sehr geschulte Hand.

Derselben Zeit etwa mag eine in griechischen Kirchen seltene Darstellung angehören, welche die linke untere Ecke derselben Ikonostasis schmückt. Man sieht die hl. Anna mit Maria, und diese wieder mit Christus im Schoosse, nach dem Typus der Blacherniotissa componirt, in Vorderansicht dasitzen. Leider ist das Bild (88 cm hoch, 42 cm breit) stark beschnitten und zerstört.

Das weitaus interessanteste Gemälde ist eine Darstellung der Himmelsleiter Jacob's (93 cm hoch, 73 cm breit), weil daran ein griechischer Maler Studien verwerthet, die er offenbar an Werken der grossen Renaissancemeister wie Botticelli und Michelangelo gemacht hatte. Leider habe ich weder Namen noch Datum finden können. Auch dieses Bild schmückt die Ikonostasis der Nicolauscapelle. Der byzantinische Typus des Traumes Jacob's wird hinreichend gegeben durch eine Wandmalerei vom Jahre 1643 in der Kirche des Kreuzklosters bei Jerusalem. Dort liegt Jacob nach rechts hin schlafend auf dem Leibe und stützt das greise Haupt in die linke Hand, während die rechte vor ihm am Boden liegt. In Mar-Saba ist der Patriarch jung und hat etwa die Haltung des Adam in Michelangelo's Erschaffung der Eva: er liegt auf der einen Seite nach



vorn gewendet, das rechte Bein angezogen und den rechten Arm darauf gestützt. Der Kopf senkt sich nach der rechten Schulter, der linke Arm ist gesenkt, die Hand hält schlaff den am Boden liegenden Wanderstab. Hinter dem Schläfer ragt ein riesiger Baum auf, dessen dunkelgrünes Laub sich scharf vom Goldgrunde abhebt. Die untere Hälfte des Bildes füllt eine Landschaft mit Kuppelbauten im Hintergrunde und der Sonne, die strahlend rechts hinter Bergen aufgeht. Quer durch das Bild ragt dann die Leiter nach links zu einer Wolke auf, in der Gott im Typus des Perugino als Greis, mit buckeliger Stirn erscheint, die linke Hand auf die Weltkugel legend, die rechte lateinisch segnend erhebend. Um ihn im Goldgrund nach italienischer Art geflügelte Engelsköpfe. Auf der Leiter stehen vier Engel, die in ihren bauschigen, geschürzten und geschlitzten Gewändern, den nachfliegenden Schleiern, in der classischen Kopfbildung und den schönen Bewegungen unzweideutig das italienische Quattrocento durchblicken lassen. Wie befangen dabei der Grieche blieb, zeigt die rührend ungeschickte Anatomie der aus den Gewändern nackt hervortretenden Beine. Der unterste Engel setzt ein Bein auf die Leiter und blickt nach abwärts; der zweite steigt herab, beugt sich vor und hält die Linke an die Stirn; der dritte wendet sich aufsteigend zurück, mit ungemein vornehmer Bewegung fragend oder einladend nach Jacob hinblickend; der vierte steigt einfach zu Gott empor. Eine ausgeprägte Botticelligestalt ist ein Engel, der links neben der Leiter mit erhobenen Flügeln dasteht und die Hände mit ähnlichem Gestus wie der Jonas des Michelangelo, d. h. mit eigenartig gegen einander gerichteten Handflächen, nach rechts streckt. — Das Bild gehört zum Interessantesten, was in der Art von Vermittlungsversuchen zwischen byzantinischer und italienischer Kunst bekannt ist. Es ist ungemein sorgfältig in brauner Untermalung mit zähen, guten Farben ausgeführt und dürfte noch dem 16. Jahrhundert angehören. Eine griechische Beischrift giebt den betreffenden Bibeltext.

Die Nicolauscapelle beherbergt auch eine rein italienische Arbeit, ein 2,75 m hohes Crucifix, dessen Enden in der typischen Umrahmung des 14. Jahrhunderts in Italien, wie sie besonders von den Baptisteriumsthüren in Florenz her bekannt ist, endigen. Christus ist mit drei Nägeln, also mit gekreuzten Beinen dargestellt, hängt tief in den Armen herab, die Augen sind geschlossen, das Lendentuch ist weiss mit schwarzen Streifen. In den Kreuzenden erscheinen die Evangelistensymbole, und unten, unter dem Ochsen des Marcus, der Schädel Adams. Das Gemälde ist von einer plumpen Goldleiste mit acanthus- und blüthenartigem Schnitt umrahmt. — In diesem Zusammenhange sei auch noch ein gothisch bezw. arabisch gefasstes griechisches Bild, eine Ikonostasisthür, ebenfalls in der Nicolauscapelle, genannt, welche oben die Verkündigung, unten die Kirchenväter zeigt.

Von den übrigen Ikonen des Klosters Mar-Saba erwähne ich eine Folge von 67 cm hohen, 61 cm breiten Tafeln mit vorspringendem Rande, worin Christus, Maria, Johannes Prodromos und zwei Engel, alle in der



Nikolauscapelle, ferner Petrus in der Sabashöhle einzeln im Brustbild dargestellt sind. Für alle ist charakteristisch, dass das Gewand ganz in Goldfalten aufgelöst und das Fleisch ungemein leuchtend in geballten Partien dargestellt ist. Diese Tafeln erinnern an die Manier kretischer Meister und könnten vielleicht zu den Heiligenbildern gehören, die ein Mönch Nathanael von Cypern ins Kloster brachte und wovon er eine kurze Beschreibung im Cod. S. Sepulcr. 138 gab, die ich leider nicht einsehen konnte.[1])

In der Vorhalle der Sabashöhle wird eine gute Darstellung der Beweinung Christi (91 cm breit, 45,5 cm lang) mit der Künstlerinschrift χεὶρ 'Ιωασάχ. ἀρχιερέως τοῦ ἐξ 'Αραβ. . . aufbewahrt. Ebenda ein Pantokrator (1,22 m hoch, 90 cm breit) auf rothem Grund mit arabischer Unterschrift. In der Nicolauscapelle eine Panagia mit dem Zusatz Παντάνασσα und andere nicht uninteressante Stücke. Im Katholikon finden sich jüngere Bildercyclen, so eine Folge von 63 cm hohen und 44 cm breiten Tafeln mit griechischen und eine andere mit russischen Beischriften. Ferner an der Eingangswand ein Christus ἀρχιερεύς und eine Panagia κυρία τῶν ἀγγέλλων, wahrscheinlich von der alten Ikonostasis stammend. Alles Uebrige ist ganz jungen Datums und zumeist russischer Provenienz.

---

[1]) Vgl. Ehrhard a. a. O. S. 55.

Urkunden zur Kunstgeschichte der wettinischen Lande im 14. Jahrhundert.

Von **Woldemar Lippert.**

Im Jahre 1339 wurde die Andreas- oder Fürstencapelle im Kloster Altzelle erbaut, die Markgraf Friedrich der Ernste von Meissen, Landgraf von Thüringen, zur Ruhestätte seiner selbst und seiner Familie bestimmt hatte, da der bisherige Begräbnissraum der Wettiner im hohen Chor der Kirche zu Altzelle keinen Platz mehr bot. Der Bau wurde künstlerisch geschmückt mit einem Altarbilde und mit Ausmalung der Wandflächen und Sculpturtheile. In einem Aufsatze im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte[1]) habe ich den Bau der Capelle und ihre späteren Schicksale erörtert und nachgewiesen, dass die Rechnung über die Kosten des Baues und seiner künstlerischen Ausstattung in einem bisher unbestimmten losen Pergamentblatt des Kgl. Sächsischen Hauptstaatsarchivs zu Dresden erhalten ist, das einer aus anderer Zeit stammenden Originalurkunde unbegründeter Weise beigelegt war.

In dieser Rechnung wird als Maler, der sowohl mit der „pictura capelle", der Ausmalung der Capelle, wie mit der Anfertigung einer „tabula", eines Tafelgemäldes, d. h. wohl Altarbildes, betraut war, bezeichnet ein „magister Johannes pictor". Mit dieser Person ist wohl in Verbindung zu bringen ein 20 Jahre später in einer Urkunde Markgraf Friedrich's des Strengen, des Sohnes Friedrich's des Ernsten, auftretender Meister Johannes, dem am 2. Februar 1359 der Markgraf als seinem Hofmaler eine feste Jahresbesoldung verschrieb. Diese Urkunde, die nicht in der Originalausfertigung selbst, wohl aber in der originalen Registrirung vorhanden ist, die gleichzeitig mit der Ausfertigung in der markgräflichen Kanzleiregistrande gebucht wurde, bezeichnet den Künstler ebenso wie die Rechnung von 1339 in der Ueberschrift kurz nur mit seinem Vornamen als „Johannes pictor"; im Urkundentexte hingegen lesen wir seinen vollen Namen „meister Hans Gerharts meler". Er erhielt wöchentlich 10 Groschen Dienstgehalt.[2])

---

[1]) Band XVII (Dresden 1896) Heft 1 u. 2.

[2]) Das Nähere über die Besoldungsverhältnisse ist in dem oben erwähnten Aufsatz mit dargelegt.



Der Identification dieser beiden Männer, des Meisters Johannes, der 1339 die Andreascapelle schmückte, und des Hofmalers Meister Hans Gerharts von 1359, stehen kaum Bedenken im Wege. Schwieriger ist dagegen die Frage, ob unser Hans Gerharts mit dem Johannes Gerhart zusammenzubringen ist, der die Sandsteinstatue einer Maria mit dem Christusknaben in der S. Severikirche zu Erfurt fertigte. Zeitlich sind kaum Schwierigkeiten vorhanden, da die Statue von allen Sachverständigen in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts versetzt wird, also gerade in die Zeit, in der Hans Gerharts urkundlich nachweisbar ist; auch örtlich würde die Identität passen, da Erfurt inmitten der Lande Friedrich's gelegen war und zwischen der Stadt und den Wettinern die lebhaftesten Beziehungen obwalteten. Zweifel erweckt nur die Berufsverschiedenheit: dort ein Maler, hier ein Bildhauer, und für die Ausübung beider Künste haben wir bei dem mehr zunftmässigen Charakter der Maler- und Bildhauerkunst in jener Zeit keinen Anhalt. Die Holzplastik stand allenfalls in näheren Beziehungen zur Malerei, da es vorkommt,[3]) dass Maler Holzbildwerke selbst schnitzten oder in ihrer Werkstatt oder unter ihrer Leitung schnitzen liessen und bloss selbst übermalten und vergoldeten, die dann in ihrer Ganzheit als Werke des betreffenden Malers galten; für Steinbildwerke ist ein derartiges Verfahren aber nicht anzunehmen. Minderen sachlichen Schwierigkeiten würde es begegnen, mit dem Erfurter Bildhauer Johannes Gerhart einen „magister Johannes lapicida“ für eine Person zu halten, der 1370 bei der Rechnungsablegung eines markgräflichen Beamten als Empfänger einer Summe von 15 Gulden genannt ist (s. im Folgenden die Urkunde No. IV). Die Begriffe Steinmetz und (Stein-)Bildhauer werden in jener Zeit ja gleichbedeutend gebraucht, beide Arbeitsgebiete gehören eng zusammen. Ob Meister Hans damals als Hofbildhauer oder Hofsteinmetz in festem Solde des Markgrafen Friedrich des Strengen stand, wie dies 1360 bei Meister Carl (s. im Folgenden die Urkunde No. II) der Fall war, oder ob er das Geld nur für Lieferung einer bestimmten Arbeit erhielt, geht aus der Notiz nicht hervor. Ich begnüge mich hier, auf dieses Namenzusammentreffen, unter Hinweis auf den erwähnten Aufsatz, aufmerksam zu machen, und der kunstgeschichtlichen Forschung hier die Bestallungsurkunde des Hans Gerharts zugleich mit den anderen Urkunden mitzutheilen, die uns einige für die Kunst- bez. Baugeschichte der wettinischen Lande interessante Notizen liefern. Da gerade hierfür das urkundliche Material bisher sehr dürftig ist, werden diese Mittheilungen nicht unwillkommen sein. Von den Urkunden, die sämmtlich auch der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören, sei hier noch eine hervorgehoben, die vom Jahre 1383. Bei ihr wiederholt sich der Vorgang, den wir oben bei Hans Gerharts hatten. Dieselbe Namenzusammenstellung „Meister Nicolaus von Strassburg“ findet sich auch bei einem anderen Künstler dieser Zeit, aber gleichfalls nicht bei einem un-

[3]) Vgl. W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik (Bd. II. der Grote'schen Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, 1887), S. 112.



mittelbaren Berufsgenossen, einem Steinmetzen oder Bildhauer, sondern bei einem Maler, und zwar bei keinem geringeren, als dem bekannten Hofmaler Kaiser Carls IV., bei Nicolaus Wurmser von Strassburg, oder, wie er in den Quellen auch bloss heisst: „Meister Nicolaus von Strassburg“, dem Schöpfer der Wandgemälde auf dem Karlstein[4]). Wieder sind es ein Bildhauer und ein Maler, die gleichnamig und fast gleichzeitig — 1359/60 und 1383 — auftreten, doch auch hier gilt sachlich dasselbe, wie bei Hans Gerharts. Meister Nicolaus wurde, wie der Text zeigt, nicht mit einer bestimmten Arbeit beauftragt, sondern für alle in sein Fach einschlagenden Arbeiten ständig in Dienst genommen. Als seinen Aufenthaltsort haben wir, wenn nicht Schellenberg selbst oder eine benachbarte Stadt, so doch die Mark Meissen anzunehmen, denn die Besoldung der landesherrlichen Beamten und Hofdiener — zu letzteren zählten die in Hofsold stehenden Künstler — erfolgte in Folge des damals noch unvollkommen entwickelten Systems der Baargeldbezahlung nicht, oder nur selten, durch die Erhebung bei der Centraleinnahmeverwaltung, der fürstlichen Kammer, selbst, sondern durch urkundliche Anweisung oder Verschreibung auf bestimmte fürstliche Einkünfte, die der Empfangsberechtigte direct von dem Abgabepflichtigen selbst, oder wenigstens von dem an dem betreffenden Orte stationirten fürstlichen Verwaltungsbeamten erhob. Dies Verfahren setzt also, zumal bei den damaligen schwierigen Verkehrs- und Reiseverhältnissen und bei regelmässig wiederkehrenden Erhebungen, Anwesenheit des Empfängers am Orte selbst oder in dessen Nähe voraus.

I.

6. Februar 1359.

Markgraf Friedrich (III.) der Strenge von Meissen verschreibt Meister Hans Gerharts dem Maler einen bestimmten Wochenlohn, so lange derselbe in seinen Diensten steht.

Wir Fridrich etc. bekennen, daz wir dem bescheiden meister Hanse Gerharts melere die acht grosschen, die Bartholomeus und sin sun bizher gehabt haben und darczcu zcwen grosschen uz unser muncze zcu Friberg, alle die wile er unser diner ist, under uns ist gesezzen und wir im des gunnen wollen, geligen haben alle wuchen ufzcunemen ane hindernisse und liehen im die obegnanten zcehen[5]) grosschen gnedeglichen. Mit urkunde dicz etc. Datum LIX⁰ anno die Dorothee.

---

[4]) Vgl. M. Pangerl (und A. Woltmann), Das Buch der Malerzeche in Prag (Band XIII der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Eitelberger, Wien 1878), S. 130 f., Anm. 369, und Jos. Neuwirth, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Böhmen während des 14. Jahrhunderts, in den Mittheil. des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, Bd. XXIX (1890), 58 f., 69, No. III.

[5]) Text „zchen“.



K. S. Hauptstaatsarchiv zu Dresden, Copial 25 fol. 94 mit der Ueberschrift „Johannis pictoris“; darnach auch im Copial 27 fol. 45b; Copial 29 fol. 144b.

II.

Wartburg 13. Juli 1360.

Markgraf Friedrich der Strenge von Meissen verschreibt Meister Carl dem Steinmetzen einen Jahrgehalt für so lange, als derselbe in seinen Diensten stehen werde.

Wir Fridrich etc. bekennen, daz wir meyster Karl steinmecczen fier malder korns uf sende Michaelis tage und funf schog uf sende Walpurge tage [geligen haben], also daz er daz gelt jerlichen von unserm zcolle zcu Yhene und daz korn von unsere bete zcu Burgow ufheben und innemen sal alle die wile er unser diner ist. Mit urkunde dicz brives, datum Wartperg anno domini M°CCC°LX° die Margarete.

Hauptstaatsarchiv zu Dresden, Copial 26 fol. 26 mit der Ueberschrift „Karoli lapicide“. Burgow ist Burgau im Grossherzogthum Sachsen-Weimar, Bezirk Apolda, südlich von Jena.

III.

1. Januar 1366.

Die Markgrafen Friedrich, Balthasar und Wilhelm von Meissen gewähren aufs Neue für ein Jahr Steuerfreiheit wegen Brandschaden unter der Bedingung, dass womöglich nur steinerne Häuser zu errichten sind.

Item domini recongnoscunt (!), ut prius suis litteris opidanis dederunt libertatem preteritorum et presentis anni occasione edificiorum, quod modo ultra ad unum annum iterum predictis dederunt libertatem propter ignis defastationem (!) taliter tamen, ut omnes pro suo posse domus lapideas debeant edificare. Datum anno LXVI in die circumcisionis.

Hauptstaatsarchiv zu Dresden, Copial 26 fol. 58b. Für welche Bürger der Steuererlass gilt, ist nicht gesagt, vorher geht eine Urkunde für die Freiberger Bergleute; es muss jedoch unbestimmt bleiben, ob die Verfügung für diese gilt (ins Freiberger Urkundenbuch ist sie nicht aufgenommen) oder für einen andern Ort, bez. ob sie allgemeine Geltung besitzt, letzteres ist jedoch weniger wahrscheinlich.

IV.

3. April 1370.

Geldzahlung seitens eines markgräflichen Beamten an Meister Johannes den Steinmetzen.

Anno MCCCLXX° feria IIII post Iudica ego Johannes Poczce de Wiszennvelz feci computacionem coram domino Nycolao de Kokericz et domino Conrado de Wedere de omnibus perceptis et distributis in Torgow et Lipcz a feria IIII ante purificacionis Marie usque in feriam IIII post

Iudica excluso conductu in Lipcz et remansi obligatus domino in VII sexagenis latorum grossorum . . . . .

Magistro Johanni lapicide XV florenos . . . . .

Sachsen-Ernestin. Gesammtarchiv zu Weimar, Reg. Bb. 2363.[6])

V.

1383.

Markgraf Wilhelm von Meissen verschreibt Meister Nicolaus von Strassburg[7]) dem Steinmetzen einen Jahrgehalt auf die landesherrlichen Einkünfte von Schellenberg für so lange, als derselbe in des Markgrafen Diensten stehen wird.

Item dominus contulit magistro Nycolao de Strazburg lapicide I sexagenam I maldrum frumenti de precaria in Schellenberg annuatim sustulenda et expensas, ubicunque est in labore domini, interim quod est in servicio et ad placitum domini. Datum anno LXXXIII⁰.

Hauptstaatsarchiv zu Dresden, Copial 30 fol. 97 mit der Ueberschrift „lapicide". Schellenberg in Sachsen, Kreishauptmannschaft Zwickau, Amtshauptmannschaft Flöha, östlich von Chemnitz.

---

[6]) Da die Einnahmen und die Ausgaben der Rechnung als in Torgau und Leipzig geschehen bezeichnet sind, haben wir auch den Meister Johannes in einer dieser beiden Städte zu suchen. Die Ausgabe selbst fällt in die Zeit von Mittwoch vor Mariae Reinigung = 30. Januar, bis zur Rechnungsablegung, welche am 3. April 1370 vor den beiden mit der Prüfung betrauten fürstlichen Commissaren erfolgte. Johannes Poczk kommt 1362, 1363 als markgräflicher Vogt zu Delitzsch und Leipzig in Copial 5, fol. 49 vor; er ist vielleicht identisch mit dem mehrfach in Urkunden dieser Jahrzehnte als Vasall der Wettiner genannten Ritter Johannes Porczk oder Porczik.

[7]) Es sei hier noch mit darauf hingewiesen, dass Beziehungen des Malers Nicolaus Wurmser von Strassburg zu den Wettinern oder zu ihren Gebieten nicht ausgeschlossen erscheinen; denn nach Henry Thode's Ansicht sind zwei Bilder, die sich in der Leipziger Paulinerkirche befinden (eine Verkündigung Mariä und ein hl. Dominicus mit Maria Magdalena), Arbeiten der Prager Schule des 14. Jahrhunderts und vielleicht Werke des Meisters Nicolaus selbst. Vgl. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft XVII, Stadt Leipzig, bearbeitet von Corn. Gurlitt (Dresden 1895), S. 98. Ueber Nicolaus' späteren Aufenthalt nach 1360 ist sonst nichts bekannt; vor 1367 scheinen seine Arbeiten auf dem Karlstein vollendet gewesen zu sein, in Böhmen ist er nicht weiter nachweisbar; vgl. Neuwirth, Mittheil. des Ver. für Gesch. der Deutschen in Böhmen, XXIX, 62.

Dürer's Bildnisse seines Vaters.

Von **Max J. Friedländer.**

Zweimal hat Dürer den Vater gemalt, soweit die erhaltenen und bekannten Monumente ein Urtheil gestatten: 1490 und 1497. Von der Aufnahme aus dem Jahre 1497 nennt die neuere Dürer-Literatur drei Exemplare, das in Sion House hält sie für das Original, die im Staedel-Institut zu Frankfurt a. M. und in der Pinakothek zu München für Copien. In diesem Sinne wird das Verhältniss der drei Tafeln bei Thausing dargestellt, in Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei und sonst, nachdem Burger (Trésors d'art exposés à Manchester, Paris 1857, S. 141) und Waagen (Treasures, Supl. S. 267) die Originalität des englischen Gemäldes ausdrücklich anerkannt hatten. In der kürzlich herausgegebenen, von H. Thode redigirten Nachtragspublication von Dürer-Gemälden wird das in Sion House bewahrte Bildniss wiederum als Original aufgeführt. Hier wird die erste photomechanische Abbildung des häufiger citirten als betrachteten Bildes geboten.

Bestritten fand ich die Originalität dieses Portraits nur an einer Stelle der Literatur: in der 5. Auflage (1893) des Katalogs der Münchener Pinakothek. Zu der in München bewahrten Copie wird bemerkt: „Das Original, welches der Rath von Nürnberg an Karl I. von England abtrat, soll sich in englischem Privatbesitz befinden. Andere Kopien besitzt der Herzog von Northumberland in Sion House bei London und das Staedel'sche Museum in Frankfurt a. M." In den älteren Ausgaben des Kataloges wurde das Exemplar in Sion House bei dem Duke of Northumberland als das Original ausgegeben. Mir freundlichst mitgetheilte Urtheile W. Bode's und Weizsäcker's stimmen mit der angeführten Katalognotiz darin überein, dass die Tafel in England den Eindruck eines Dürer'schen Originales nicht mache.

Von Stilkritik abgesehen — mir scheint, eine Vergleichung der Inschriften, die auf den drei bekannten Repliken des Bildnisses gelesen werden, führt schon zu einem Ergebnisse.

Das Münchener Stück trägt diese Inschrift: „1497. Das malt Ich nach meines vatters gestalt. Da Er war sibenzich Jar alt. Albrecht Dürer Der elter." Darunter das Monogramm Dürer's.

Albrecht Dürer

Bildniss seines Vaters

Silberstiftzeichnung in der Albertina

Beilage zum Repertorium f. Kunstwissenschaft
XIX. Heft 1.

Das Gemälde in Frankfurt ist bezeichnet: „1494. Albrecht. Thurer. Der. Elter. Und. Alt. 70. Jor."

Auf der Tafel in Sion House liest man: „1497. Albrecht Thurer Der Elter. Und Alt 70 Jor."

Die beiden letzten Inschriften sind mit regelmässigen römischen Capitalbuchstaben geschrieben. Dürer beherrschte diese Schriftform 1497 nicht und hat sie in so reiner und kahler Form wie hier selbst später nicht verwendet. Die beiden letzten Inschriften entbehren des Dürer-Monogramms! Dürer pflegte nicht seinen Namen mit „Th" zu schreiben! Und nun die kalte, unpersönliche Fassung der Inschrift auf den Tafeln in Sion House und in Frankfurt, die persönliche Mittheilung auf dem Münchener Bilde! Wer noch das englische Bild für das Original halten will, annehmend etwa, die fragwürdige Aufschrift sei nachträglich aufgesetzt worden, mag zu der Folgerung den Muth haben, der Copist des Münchener Gemäldes sei dreist und unterrichtet genug gewesen, jene ganz und gar Dürer'sche Inschrift sammt dem Monogramme seiner Copie zu geben, während das Original etwa keine Inschrift gehabt habe.

Allem Anschein nach war das Original ebenso bezeichnet wie die Münchener Copie, entsprechend bezeichnet nach Inhalt und Form bis ins Einzelne dem Selbstbildnisse Dürer's in Madrid von 1498. Da steht: „.1498./ Das malt Ich nach meiner gestalt/ Ich was sex und zwenzig jor alt/ Albrecht Dürer" Darunter das Monogramm.

Der Autor der Copie in Sion House war so ehrlich, die originale Ichform der Inschrift nicht herüberzunehmen. Der Autor der Münchener Copie hat den Text mit reproducirt. Der Fehler in der Inschrift auf dem Frankfurter Bilde — 1494 statt 1497 — scheint die Annahme auszuschliessen, das englische Exemplar sei nach dem Frankfurter copirt worden. Die im Uebrigen vollkommene Gleichheit der Inschriften auf diesen beiden Wiederholungen zwingt dann, anzunehmen, das Frankfurter Exemplar sei eine Copie der englischen Copie, während das Münchener Stück ohne dieses Zwischenglied von dem Urbilde abstammt.

Das von Wenzel Hollar 1644 radirte (P. 1389), mit den drei genannten Bildern übereinstimmende Portrait des älteren Albrecht Dürer war auch eine Copie, wahrscheinlich eben die heut in Sion House bewahrte. Die Radirung zeigt dieselbe Inschrift wie das erhaltene Gemälde.

In dem Inventar des Kunstbesitzes Carl's I. sind als Werke Dürer's, als Gegenstücke von gleichen Maassen ein Selbstbildniss — erkenntlich das von 1498 — und ein Portrait des Vaters — offenbar das von 1497 — vermerkt. Nur zu dem Selbstbildniss Dürer's bemerkt das Inventar, falls Passavant (Kunstr. S. 263) und Waagen (Kunstwerke i. E. S. 465) treu berichten: „Die Stadt Nürnberg schenkte und sandte es dem König durch den Lord Marschall, Grafen von Arundel." An sich ist es nicht wahrscheinlicher, dass die Stadt Nürnberg Originale, als dass sie Copien verschenkte.

Wenzel Hollar, der zum Grafen von Arundel in nahen Beziehungen stand, hat wie das Portrait von Dürer's Vater auch das Selbstbildniss Dürer's

von 1498 radirt (P. 1390, a. 1645), er hat die Blätter als Gegenstücke herausgegeben. Nur unter dem Selbstbildniss ist vermerkt: ex Collectione Arundeliana, auf dem anderen Blatt ist kein Besitzer angegeben.

Ist nun das von Hollar radirte Bilderpaar identisch mit dem entsprechenden im Inventar des königlichen Besitzes verzeichneten? Dass das Dürer'sche Selbstbildniss durch die Hände des Grafen von Arundel gegangen sei, deutet jenes Inventar an; und von dem anderen Stück sagt Hollar gar nicht, dass es im Besitz des Grafen sei. 1644 radirte Hollar das Bildniss des älteren Albrecht Dürer. Einen Theil wenigstens dieses Jahres scheint er sich noch in England aufgehalten zu haben. Hätte der Graf etwa sich Copien machen lassen nach den Originalen im königlichen Palast, so hätte Hollar, der als Zeichenlehrer des englischen Prinzen die Originale vermuthlich kannte, kaum die Copien vervielfältigt. Die uns überkommenen Nachrichten scheinen eine vollkommene Aufklärung des Sachverhalts nicht zu ermöglichen.

Dass Carl I. das Original des Bildnisses von Dürer's Vater besass, wie der Pinakothek-Katalog voraussetzt, ist an sich durch die Provenienznotiz — Nürnberg habe es dem König gesandt — nicht erwiesen. Ueberdies scheint die Provenienznotiz gar nicht auf dieses Bild zu gehen. Falls andererseits, was immerhin wahrscheinlich ist, das Exemplar bei Carl I. mit dem von Hollar radirten identisch war, so besass der König nicht das Original, sondern die heute in Sion House bewahrte Copie.

Im Besitze der Imhof befanden sich „zwo Tafel, auf der einen Albrecht Dürer's Vater, auf der andern seine Mutter“ (Heller II, 1, S. 80, 229). In der Galerie des Freiherrn von Brabeck wurden angeblich gezeigt „Das Bildniss Dürer's Vater, und sein eigenes, von ihm selbst gemalt“ (Heller II, 1, S. 244 nach Meusel's Archiv 1802 S. 140). Wohin diese vier Stücke gekommen sind, ist unbekannt.

Die Uffizien in Florenz besitzen das Original des von Dürer 1490 gemalten Portraits seines Vaters. Eine unechte oder wenigstens nicht mit der Malerei geichzeitige Signatur hat verschuldet, dass dieses einzige Denkmal in der Literatur schwer und langsam die gebührende Beachtung fand. Die Rückseite der Tafel mit dem Wappen und der volles Vertrauen weckenden Jahreszahl — 1490 — schützt das Bildniss vor jeder Anzweifelung. Die Signatur auf der Bildseite — das gewöhnliche Dürer-Monogramm und die Zahl 1490 — wurde wahrscheinlich von Dürer selbst nachträglich hinzugefügt, etwa zur Zeit, als er das Portrait nach dem Tode des Vaters in sein Haus nahm. Waagen machte über dieses Gemälde ganz unrichtige Angaben. Kugler konnte sich in die frühe Entstehungszeit nicht finden. Auch Springer nicht, der überdies die Person des Dargestellten in Frage stellte. Von Thausing, Janitschek, H. Thode und im „Cicerone“ wird das Werk in jedem Sinne anerkannt.

Als ältestes von Dürer's Hand erhaltenes Gemälde hat dieses Bildniss eine unvergleichliche Bedeutung; im Gegensatze zu dem Selbstbildniss von 1493 ist es in leidlich gutem Zustande auf uns gekommen. Mit der

schlichten und geschlossenen Auffassung, der merkwürdig freien Pinselführung, der trotz geringer Schattengebung wohlgelungenen Modellirung steht das Zeugniss der Nürnberger Lehrzeit auf unerwarteter Höhe. Mag sein, dass die vertraute Kenntniss der väterlichen Züge der Arbeit zu Gute kam, das Gesellenstück ist ein Meisterwerk. Etwas so Reines und im Sinne des 15. Jahrhunderts Vollkommenes hat Dürer nicht wieder geschaffen, freilich auch seit den fruchtbaren Wirrnissen der Wanderschaft, andere Ziele vor Augen, nicht mehr erstrebt.

Gewöhnt, in den Zeichnungen Dürer's bewahrt zu finden, all' was dem Meister nah, lieb und bemerkenswerth war, fragen wir nach Zeichnungen mit dem Bildnisse des älteren Albrecht Dürer's. Sandrart behauptet, in seinem Kunstbuche bei anderen Dürer-Zeichnungen „seines eigenen Vaters Contrafaet" zu besitzen. Unter den erhaltenen und bekannten Blättern ist nur eins als Bildniss von Dürer's Vater ausgegeben worden — im British Museum von Ch. Ephrussi (Durer S. 81, danach Springer, Dürer 1892 S. 171). Ganz mit Unrecht.

Nach der Tracht und — wenn nämlich die Zeichnung von Dürer ist — nach dem Stil kann dieses Bildniss kaum vor 1502, dem Todesjahre des Vaters, entstanden sein. Der Dargestellte hat höchstens 60 Jahre. Dürer, der Vater, war 1487 schon 60 Jahre alt! Eine irgendwie beweisskräftige Portraitähnlichkeit fehlt. Schliesslich ist das Blatt, als Arbeit Dürer's zweifelhaft (nicht in Lippmann's Corpus).

Die Albertina bewahrt eine Silberstiftzeichnung, die mit der Bezeichnung „Israel von Meckenen" von Jägermayer photographirt worden ist. Ein Lichtdruck nach dieser Aufnahme, in der halben Grösse etwa des Originales, liegt in diesem Hefte. Waagen (D. Kstd. in Wien II S. 160) schreibt die Zeichnung mit vielem Lobe Memling zu. Thausing (gaz. d. b. a. 1870 t. IV S. 151) hält sie auch für niederländisch aus der vorgeschrittenen Zeit des 15. Jahrhunderts.

In diesem Blatte meine ich eine Zeichnung Dürer's und das Portrait von Dürer's Vater zu erkennen.

Das innige und eindringliche Werk hat für eine niederländische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht genug leichten Geschmack, nicht genug Stil — oder Manier. Der etwa 60jährige Mann trägt eine hohe Kappe, aus der das stark gelockte Haar hervorquillt. Eine ähnliche Kappe trägt „Davus" in den von D. Burckhardt publicirten Terenzillustrationen. Der Dargestellte in unserer Stiftzeichnung ist sehr einfach gekleidet, wie bei der täglichen Arbeit, mit einem Wams, der vorn am Halse mit derben Schnüren und einem starken Ringe zusammengehalten wird. Den rechten Arm stützt er am Ellenbogen auf den Tisch, hinter dem er halb seitlich nach rechts gewandt sitzt, und hält ein wenig empor die fingerlange Statuette eines Geharnischten an einer Handhabe. Solche Figürlein stehen als Bekrönungen auf gothischen Gefässen. Mit gutem Recht bezeichnete Thausing (a.a.O.) danach den gealterten Handwerksmeister als Goldschmied.



Der kurze Aermel lässt den Ansatz des rechten Unterarms sehen, während der linke Unterarm hinter dem rechten auf der Tischplatte liegend versteckt bleibt.

Der äusserst sorglich mit seinen Falten und Furchen dargestellte Kopf erscheint etwas gross im Verhältniss zum Leibe. Die Augen sind auffällig klein. In eben der Mühe wie das Antlitz ist die verarbeitete, individuelle Hand geschildert. Mit energischer Concentration der Beobachtungsfähigkeit und mit angespanntem Fleiss ist diese Zeichnung vor dem Leben zu Ende geführt worden. Allzu plastisch vielleicht sind die Aermelfalten, allzu vereinzelt, wie ciselirt. Hie und da ward zu viel gethan mit dem fest aufgedrückten Stift. Der Zeichner konnte sich schwer genug thun. Er entbehrte anscheinend der Kunst des Andeutens und der sicheren Vorausberechnung der Wirkungen. So bleibt im Eindruck des Blattes etwas Starres, fast Peinliches, worin die Ueberanstrengung des Zeichners sich äussern mag. Bei alledem: unter den gleichzeitigen Schöpfungen wird es kaum eine zweite geben, in der der Beobachter sich ebenso innig und rücksichtslos hingegeben, die Einzelheiten der Naturform ebenso treu und unbeirrt aufgespürt und im Ganzen eine ebenso directe und voraussetzungslose Naturstudie durchgeführt hätte. Eine Vergleichung der Zeichnung mit dem Portrait von Dürer's Vater in den Uffizien scheint mir glaubhaft zu machen, dass auch die Zeichnung den Vater darstelle. Das noch recht volle, stark gelockte Haar erscheint im Gemälde ein wenig kürzer. Der eigenartig gebaute Kopf wird in seinen Hauptformen und Verhältnissen wiedererkannt, wie auch die kurze, rundliche, an Schwielen und Schwellungen reiche Hand, die nicht minder verständlich als der Kopf erzählt. Der Kopf aber und die Hand sagen etwa dasselbe, was Dürer in der Familienchronik von dem Vater berichtet. Im Gemälde trägt der Meister ein mit Pelz gefüttertes Obergewand, unter dem der Wams mit der Verschnürung am Halse sichtbar wird. So gekleidet und mit dem Rosenkranz zwischen den Fingern ist der Mann mehr sonntäglich still und milde; die Zeichnung zeigt ihn herber und strenger in der Werkstatt mit dem Zeugniss seiner kunstreichen Mühe in der Hand.

Eine alte, ziemlich schwache Copie der Albertina-Zeichnung war 1880 auf der Düsseldorfer Leihausstellung (Nr. 1464), aus dem Schlosse Rheinstein. Das Blatt wurde in Düsseldorf photographirt. Es ist bezeichnet mit dem gewöhnlichen Dürer-Monogramm und darüber der Jahreszahl 1486 und befand sich lange Zeit bis 1821 (?) in der Sammlung Stromer zu Nürnberg (vergl. Heller II, 1, S. 92).

Dürer's früheste Zeichnung, das berühmte kindliche Selbstbildniss von 1484, gleicht unserer Zeichnung in mehr als einem Betracht. Hier wie dort ist dem Metallstift mit fleissigem Drücken und Stricheln eine Schattentiefe abgezwungen, die der Technik eigentlich nicht ansteht. Sodann entspricht die Haltung, in der der Knabe 1484 sich zeichnete, derjenigen des Goldschmiedes. Auch der Knabe erscheint halb seitlich nach rechts gewendet und blickt geradeaus unbestimmt ins Weite; auch er



hebt den am Ellenbogen aufgestützten Unterarm ein wenig empor und zeigt vom linken Arm nicht mehr als der Goldschmied.

Dürer gebrauchte den Silberstift nicht gerade häufig in der Jugendzeit, noch seltener in der mittleren Periode, erst seit 1520 auf der niederländischen Reise und später ward seiner sicher gewordenen Hand der Stift ein gern benutztes Instrument namentlich zu kleineren, schmucken Portraitaufnahmen. Gerade beim Portraitiren der verwandten Hausgenossen und der Freunde scheint der junge Dürer den Stift der Feder vorgezogen zu haben. Von dem Selbstbildnisse und dem Portrait des Vaters abgesehen, zweimal hat er seine junge Hausfrau mit dem Stifte gezeichnet: etwa 1498 (Bremen, L.113) und 1504 (Sammlung Blasius, L. 133). Die Bremer Zeichnung ist mit Weiss gehöht, technisch also ähnlich behandelt wie der mächtige lauteschlagende Engel von 1497, der aus Mitchell's Sammlung nach Berlin kam (L. 73). Nur mit dem silbernen Griffel wiederum hat Dürer noch 1514 seinen Bruder Endres portraitirt (Albertina) und Pirkheimer etwa 1503 (Sammlung Blasius, L. 142).

Die Stiftzeichnung in der Albertina, die den Vater Dürer's darstellt, kann vor 1490, kann nach 1494 entstanden sein. Stilkritische Erwägungen empfehlen die Zeit vor der Wanderschaft. Auf die Angabe des Copisten, der „1486" auf seine Nachzeichnung schrieb, lege ich wenig Werth, wenn auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dass ihm eine glaubwürdige Tradition diese Zahl angab. Die kindlichen Unzulänglichkeiten des Versuches von 1484 sind überwunden in unserer Zeichnung, aber mit dem bedeutend gesteigerten Formenverständniss wird nichts wesentlich Anderes angestrebt als 1484. Die Empfindung ist noch dieselbe, die Auffassung geht noch schlicht und treu dem Einzelnen nach, ohne einen neuartigen Gesammteffect zu suchen. Ich möchte nicht durch die unruhigen Wanderjahre diese beiden Zeichnungen von einander trennen.

Die Wanderjahre bedeuten für die Entwickelung der Dürer'schen Kunst etwa dieses: Die späthgothisch graziöse Stilisirung im Sinne Schongauer's wird dem Jüngling zur festen Gewöhnung. Er lernt die Formen leicht und rasch in gefährlicher Ferne von der Natur gebrauchen. Die Lust des freien Erfindens steigert sein Vermögen mehr in die Breite als in die Tiefe. Das glücklichste Zeugniss dieser Stufe mag die Louvre-Zeichnung mit der thronenden Madonna sein (L. 300). Hier darf man beinahe von Manier sprechen. Sodann tritt die italienische Kunst, nicht so sehr mit abgewogener Formenschönheit wie mit der eindrucksvollen Stilgrösse ihrer rauhesten Meister an Dürer heran. 1494 und namentlich 1495 zeichnet der Jüngling italienische Vorlagen nach. Ausser den oft besprochenen Zeugnissen solcher Bemühung ist eine grosse Zeichnung nach Pollajuolo erhalten — bei Mr. Bonnat — aus dem Jahre 1495. Verglichen mit dem Gemälde von 1490 zeigen die 1496—1499 geschaffenen, bekannten Portraits, selbst schon das Eigenbildniss von 1493, eine durch die Eindrücke der Fremde gleichsam geweckte, grössere und kräftiger bewegte Auffassung.

Die von Dürer vor 1490 geschaffenen Zeichnungen, so weit sie er-

halten und bekannt sind, werden rasch genug aufgezählt. In ihre Reihe möchte die Albertina-Zeichnung mit dem Bildniss des Vaters einzuordnen sein. Die nach dem Leben entworfenen Bildnissstudien heben sich deutlich ab von den frei erfundenen Compositionen. Der Unterschied sollte stets betont werden. Sonst bleibt der beträchtliche Qualitätsabstand unverständlich.

(1480) Drei Köpfe (verschollen).

In der Imhof'schen Sammlung (vergl. Ephrussi S. 1).

1484 Das Selbstbildniss in der Albertina.

1485 Die thronende Madonna.

Berlin (L. 1) Feder.

Diese Compositon ist frei aus dem Kopfe gestaltet, wenn auch unter dem Eindruck eines fremden Kupferstiches etwa, keinesfalls unmittelbar nach einem Vorbilde. So wird die Schwäche des Versuches erklärt, durch die R. Vischer bedenklich gemacht wurde. Ephrussi's Angabe, ein ehemals wie die Zeichnung in Hulot's Besitz befindliches Gemälde sei das Vorbild der Zeichnung, reproduciert wohl gläubig eine Vorstellung der bekannten Sammlerphantasie und ist unrichtig.

vor 1486 Die Dame mit dem Falken.

London (L. 208) Kreide.

Unter dem Eindruck der Stiche, oder auch eines Stiches Schongauer's, doch wohl aus dem Kopfe gezeichnet.

1487/88 (?) Selbstbildniss; auf der Rückseite die hl. Familie.

Erlangen (von v. Seidlitz entdeckt, vergl. Jahrbuch d. k. pr. Ksts. XV S. 23 —) Feder.

Ich möchte dieses merkwürdige Blatt ein wenig später datiren als der Entdecker, etwa 1491. Dürer sieht in dieser Bildnissstudie etwas jünger in der That aus als in dem Gemälde von 1493. Diesem Umstand würde jedoch mit der Ansetzung des Blattes in das erste Jahr der Wanderzeit genügend Rechnung getragen werden. Die Arbeit möglichst spät zu setzen, bestimmt meist die freie, grosse, fast dramatische Anlage des Selbstbildnisses, noch mehr aber die bewusste Gestaltung in der Madonnendarstellung. Eine Vergleichung des Dürer'schen Kupferstiches, der Madonna mit der Heuschrecke (B. 44) mit dieser Zeichnung führt zu überraschenden Ergebnissen. Der Kupferstich kann kaum vor 1495 entstanden sein und hat doch enge innere Beziehungen zu der älteren Zeichnung!

1489 Die drei Landsknechte.

Berlin (L. 2) Feder.

Die Zeichnung hat nicht das Geringste gemein mit des Meisters PW Kupferstich (P. 8), den Ephrussi als Vorbild aufstellt.

1489 Der Reiterzug.

Bremen (L. 100) Feder.

(1489) Eine anscheinend entsprechende, neuerlich verschollene Composition, die bei Andreossi und Lawrence war, bei Woodburn von Waagen betrachtet wurde. Sie ward 1836 an einen Privatmann verkauft. Waagen (Kstw. i. Engl. I, S. 444): Einige geharnischte Reiter, von denen einer vom Pferde gestochen wird. Auf der Rückseite steht von Dürers Hand geschrieben: Dieses hat Albrecht Dürer gemalt Anno 1489, auf der Vorderseite von derselben Hand 1489 und A — D.

Die drei Zeichnungen von 1489 sind etwas spielerische, frei erfundene Compositionen, deren harmlose Lust in scharfem Gegensatz steht zu der schwer ringenden Mühe in der Bildnissstudie, in dem Stiftportrait von Dürer's Vater. Und doch kann das Bildniss keiner anderen Zeit angehören!

Auch aus den Wanderjahren sind wenige Naturstudien erhalten. Die meisten aus dieser Periode bewahrten Dürer-Zeichnungen sind fern von der Natur gestaltet und allzu bestimmt stilisirt, als dass eine Vergleichung mit unserer Bildnissstudie irgendwie ertragreich wäre. Von den bekannten Blättern abgesehen, möchte die Studie einer schreitenden Frau bei Mr. Bonnat — nicht wohl nach der Natur — 1493 etwa anzusetzen sein. Aus diesem Jahre scheint übrigens die Sammlung Rietschel (Auctionskatalog, Dresden 1862, No. 621) eine früher bei Lawrence bewahrte Dürer-Zeichnung besessen zu haben. „Eine der klugen Jungfrauen bis ans Knie, mit Monogramm und 1506 (richtiger 1493, wie auf der Rückseite angegeben)". Als Naturstudien aus dieser Zeit kommen höchstens in Betracht: die flüchtig skizzirten Reiter in München, der merkwürdige Entwurf bei Blasius (L. 144), den v. Seidlitz mit seiner Erlanger Zeichnung vergleicht — doch wohl kurz nach der Wanderzeit entstanden —, vor allen anderen aber das stehende nackte Weib von 1493 bei Mr. Bonnat. Diese unmittelbar nach dem Leben durchgeführte ungemein frische Studie erscheint, namentlich im Hinblick auf die Stiftzeichnung mit dem Portrait von Dürer's Vater sehr lehrreich.

In einer Reihe stehen diese Werke: das Selbstbildniss von 1484, das Gemälde in den Uffizien von 1490, das Selbstbildniss in Erlangen etwa von 1491, die Actstudie bei Mr. Bonnat von 1493. In diese Reihe möchte ich das gezeichnete Bildniss von Dürer's Vater und zwar zwischen 1484 und 1490 setzen. Ein Bedenken könnte laut werden. Dürer's Vater erscheint vielleicht in der Zeichnung älter als in dem Bilde von 1490. Da mag die Erklärung hinreichen, dass eine schärfere Beleuchtung die Falten und Runzeln des vergrämten und gespannten Kopfes vertiefte und dass die hart metallische Linientechnik, mit jugendlichem Eifer angewandt, die einzelne Theile des Gesichtes übertreibend herauslöste und trennte. Ungeübte Portraitisten stellen ihr Modell oft zu alt dar. Dürer's Vater war 1490 immerhin 63 Jahre alt. In dem Florentiner Gemälde herrscht diffuses Licht, das zusammen mit der weichen Pinselarbeit die Züge ein wenig verjüngt haben mag.

Zu Dürer's Familienchronik.

Von **Karl Koetschau.**

Den Dürerforschern standen zur Herstellung des Textes der Familienchronik bisher drei Abschriften zu Gebote, zwei auf der Nürnberger Stadtbibliothek, eine dritte auf der Kgl. Bibliothek zu Bamberg.[1]) Zwar stammen sie alle aus der nämlichen Zeit, der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, da aber eine jede von ihnen auf eine andere Vorlage zurückgeht, so hat auch jede für die Textkritik ihre selbständige Bedeutung.

Eine vierte Abschrift blieb, obwohl sie schon einmal in der Literatur, wenn auch nur ganz kurz, erwähnt ist,[2]) bisher unbenutzt. Sie befindet sich im Museum zu Gotha, war in einen Sammelband zwischen Kupferstiche Dürers eingeheftet, ist aber bei der vor einigen Jahren begonnenen Neuordnung des Kupferstichcabinets aus dem Bande gelöst worden. Ueber ihre Herkunft ist nichts zu ermitteln gewesen, auch die Inventare der herzoglichen Sammlungen, von denen bereits das aus dem Jahre 1721 die Hs. erwähnt, geben hierüber keine Auskunft.[3]) Hingegen lässt sich mit Sicherheit die Entstehungszeit bestimmen: der Charakter der Schrift, die mit der von B und ß Aehnlichkeit hat, weist deutlich auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, also auf jene Periode regen Sammeleifers in Bezug auf Alles, was Dürer angeht,[4]) der wir auch die ersten drei Abschriften verdanken.

Die Familienchronik füllt, mit dem nur einseitig beschriebenen Titelblatt gerechnet, sechs Blätter (Folio) der Hs. (G). Dann folgen einige leere Blätter, zum Theil noch, wie die beschriebenen, mit rothen Randlinien

---

[1]) Nach K. Lange u. F. Fuhse, Dürer's schriftlicher Nachlass, Halle a. S. 1893, S. 1 citire ich im Folgenden die erste Nürnberger Hs. Will.-Nor. III. 915 b Fol. mit *A*, die zweite Will.-Nor. III. 916 Fol. mit *B* und die Bamberger Hs. mit ß. — [2]) G. Rathgeber, Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Galerie zu Gotha. Gotha 1835. S. 114. — [3]) Gütige Mittheilung des Herrn Directors Dr. Purgold. — Es sei mir gestattet, auch an dieser Stelle genanntem Herrn für die Bereitwilligkeit, mit der er mir die Hs. zum Copiren überliess, bestens zu danken. — Ebenso gebührt mein Dank den Herren Vorständen der Kgl. Bibl. zu Bamberg und der Nürnberger Stadt-Bibl., die mir durch Zusendung der Hss. die Arbeit sehr erleichterten. — [4]) Vgl. dazu F. Fuhse, Zur Dürerforschung im 17. Jahrh. im „Anzeiger des germ. Nat.-Mus." 1895. No. 4. S. 66 ff.



versehen; die Möglichkeit ist darnach nicht ausgeschlossen, dass der Schreiber von G die den anderen Copien angehängte Biographie u. s. w. auf die Chronik ebenfalls folgen lassen wollte, aus irgend welchem nicht zu erkennenden Grunde aber davon abstand.

Die auf der Vorderseite von Bl. 1 stehende Ueberschrift lautet: „Albrecht Dürer seiner Eltern herkommen Leben und Sterben von Ihm selbst beschrieben. Anno 1524.“[5] Dann heisst es auf Bl. 2 vor Beginn der Chronik: „Anno 1524 hat AD diefse seine ankunfft, Lehr, Leben Reifs, Heyrath, Geschwisterigt vnd anders, selbsten in ein Büchlein auffgezeichnet, daraus dieses genohmen ist.“ Soll das heissen, dass der Schreiber von G wirklich das Dürer'sche Original als Vorlage benutzte? Ich glaube kaum. An der Stelle nämlich, an der Dürer's Grossvater mütterlicherseits genannt wird, hat G, wie auch ABß, Haller anstatt, wie Lochner es mit sehr triftigen Gründen verbessert,[6] Holper. Entweder gehen nun sämmtliche Abschriften auf das Dürer'sche Original zurück: dann war das Wort so undeutlich geschrieben, dass es verlesen wurde. Dabei muss freilich auffallen, dass hier alle Abschreiber gleichmässig falsch gelesen haben, während ihre Abschriften doch sonst mannigfache Verschiedenheiten von einander aufweisen. Oder keine der uns erhaltenen Abschriften geht auf die Urschrift unmittelbar zurück[7]): dann hat der erste Abschreiber das Wort vielleicht schon falsch gelesen, und seine Nachfolger haben den Fehler weiter verbreitet. Sicherlich hat diese Annahme mehr Wahrscheinlichkeit für sich als die erste. Da nun die Textabweichungen verschiedene Vorlagen für ABß erweisen, aus dem Folgenden, wo ich den Wortlaut von G mit dem von ABß vergleiche, sich aber ergeben wird, dass auch G eine von den anderen Hss. verschiedene Vorlage hat,[8] so wird sich der Stammbaum der Hss. vorläufig so gestalten, dass zwischen die Urschrift und die erhaltenen Abschriften m i n d e s t e n s noch zwei Glieder treten, der erste Abschreiber und die Vorlagen von ABßG. So lange wir aber der Urschrift nicht näher kommen können als jetzt, ist jede weitere Abschrift als Mittel zur Klärung des Textes nicht ohne Werth für uns, auch wenn sie den Inhalt der Familienchronik nicht bereichert. Jedenfalls war Dürer's Familienchronik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Abschriften weit verbreitet, da auch der Text in Sandrart's Teutscher Akademie[9]) eine andere Vorlage hat als die Hss. Doch wird man nicht ohne Vorsicht den Sandrart'schen Abdruck für die Textkritik heranziehen dürfen, da es scheint, als habe

---

5) Die Ueberschriften der anderen Hss. *A*: Albrecht Dürrers, Eltern, Herkommen, Leben und sterben, von Ihme selbsten beschrieben Aº. 1524. — Ebenso *B*. — ß: Albrecht Dürrers, und seiner Eltern Herkommen, Leben und Sterben, von Ihme selbsten also beschrieben. Anno Domini 1524. — 6) Vgl. dessen Aufsatz: „Albrecht Dürrers mütterlicher Grossvater“ im „Korrespondenten von und für Deutschland“ No. 421 (18. Aug.) 1858, Morgenblatt. — 7) Vgl. Lange u. Fuhse, a. a. O. S. 2. — 8) Am nächsten kommt G noch ß. — 9) II. Theil. III. Buch. III. Capitel. S. 226 ff.

sich der Schriftsteller hie und da, vielleicht der Glätte des Stils oder der Deutlichkeit wegen, Aenderungen erlaubt.[10])

Bei der Veröffentlichung von G, die nach den vorhergehenden Erörterungen nicht als überflüssig erscheinen dürfte, kam es mir auf möglichst getreue Wiedergabe des Wortlautes an. Die Grundsätze, die Lange und Fuhse bei ihrer Ausgabe leiteten,[11]) und die ich als durchaus berechtigt für ihre Absichten anerkenne, konnten für mich den Lesern dieser Zeitschrift gegenüber nicht in Betracht kommen. Auch glaubte ich, auf die kleinen Umänderungen des Textes, wie sie Leitschuh sich bei seiner Ausgabe von Dürer's Tagebuch gestattete,[12]) verzichten zu können. Nur die Interpunktion habe ich nach modernen Regeln umgemodelt, da sie vom Abschreiber ganz willkürlich gehandhabt, ausserdem aber von anderer Hand, wie aus der blässeren Tinte ersichtlich ist, ebenso willkürlich geändert wurde. In den Anmerkungen gebe ich die von G abweichenden Lesarten von A, B und ß, diejenigen, die mir zur Beurtheilung des Verhältnisses der Hss. untereinander besonders wichtig erscheinen, in gesperrter Schrift. Abweichungen rein orthographischer Art, die bei den verschiedenen Abschreibern sich leicht erklären, glaubte ich, um die Anmerkungen nicht zu sehr zu belasten, unbeachtet lassen zu können.

Anno 1524. Nach Weihnachten in Nürmberg.[13])

Ich, Albrecht Dürer[14]) der Jünger, hab zusammen Tragen aufs Meines Vatters Schrifften, Von Wannen Er gewefsen Seye,[15]) Wie Er herkommen[16]) vnd geblieben, auch geEndet[17]) Seeliglich. Gott sey Ihm vnd Unnfs[18]) genädig.[19]) Amen.[20])

Albrecht Dürer der Elter ist aus seinem[21]) geschlecht geborn im Königreich zu Hungarn, nit Vehren[22]) Von einem[23]) kleinen Stättlein, genant Jula, 8 Meill wegs weith vnter Wardin,[24]) aufs einem[25]) dörfflein zunehst[26]) darbey gelegen, mit Nahmen Eytas, Vnd sein geschlecht haben sich genehrt der Ochfsen und Pferdt. aber Meines Vatters Vatter ist genant gewest Anthoni Dürer, welcher ist Knabenweiss[27]) in das obgedachte

[10]) Ich weise z. B. auf die Stelle hin, wo es von Dürer's Vater heisst: Er hat sich auch nicht viel Gesellschaft u. s. w., wo Sandrart doch wohl nach seinem Geschmack eine Umstellung der Worte sich erlaubte. — [11]) a. a. O. S. IX ff. u. Fuhse, a. a. O. S. 70. Anm. 1. — Dagegen J. Springer im Literarischen Centralblatt für Deutschland, 1894. No. 47. Sp. 1707. — [12]) Fr. Leitschuh, Albrecht Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande. Lpz. 1884. S. VII. — [13]) Nürnberg *A*. — [14]) Dürrer *AB*ß. So auch im Folgenden. — [15]) sei *AB*ß. — [16]) herkummen *AB*ß; auch fernerhin kummen anstatt kommen. — [17]) blieben und geendet *AB*ß. — [18]) uns und ihm *A*. — [19]) gnädig *AB*ß. Später ebenso. — [20]) Nach Amen folgt bei *AB*ß A^o. 1524. — [21]) seim *AB*ß. — [22]) Hungern, nit ferr *AB*ß. — [23]) einen *AB*ß. — [24]) Wardein *A* und ß, wo es in wardin und dann wieder in Wardein geändert ist. — [25]) ein *AB*, eim ß. — [26]) negst *AB*ß; so noch öfters. — [27]) Dürrer, ist knabenweiss *AB*ß.



Stättlein kommen zu einen[28]) Goldschmidt vnd hatt das Handwerck bey ihm gelernt. darnach Hatt er sich Verheurath mit einer Jungfrauen mit Nahmen Elisabetha, Mit der hatt Er eine Tochter Nahmens Catharina[29]) Vnd 3 Söhn Erzeugt.[30]) den Ersten Sohn, Albrecht genand, dieser[31]) ist Mein Lieber Vatter gewest, der ist auch ein Goldschmid worden, ein Künstlicher rainer Man. Den andern Sohn hat er Lafslen genant, der war ein Zaummacher. Von deme[32]) ist gebohrn Mein Vetter Niclas Dürer, der zu Cölln sizt, deme man den Niclas Ungar nent. dieser ist[33]) auch ein Goldschmid vnd hatt das Handwerk hier zu Nürnberg bey meinem[34]) Vatter gelernet. Den dritten Sohn hatt er Johannes genant, dem[35]) hat er Studirn lafsen. derselbe[36]) ist darnach zu Wardein[37]) Pfarrer worden, ob 30 Jahr lang blieben. darnach ist Albrecht Dürer Mein Lieber Vatter in Teutschland kommen, Lang in Niederland gewest Bey den grofsen Künstern, Vnd auff die Lezte[38]) her gen Nürmberg kommen, Alfs man gezehlet[39]) hat nach Christi Geburth 1455 Jahr an St. Loyen tag. Vnd auff den selben Tag hatte Philipp Birckheimer[40]) Hochzeith auff der Vesten, und War ein grofser Tanz Vnter der grofsen Linden. darnach hatt Mein Lieber Vatter Albrecht Dürer den[41]) Alten Jeronymus Haller,[42]) der Mein Anherr gewefsen ist, gedienet[43]) eine Lange Zeith, bifs das man[44]) nach Christi Geburth gezehlet[45]) hatt 1467 Jahr. da hat ihm Mein Anherr seine Tochter geben, Eine[46]) hübsche Gerade Jungfrau, Barbara genand, 15 Jahr alt, vnd hatt mit ihr Hochzeith gehabt 8 Tag vor Vitij. Auch ist zu wifsen, das mein Anfrau, Alfs Meiner[47]) Mutter Mutter, ist des Öllingers Tochter Von Weissenburg gewest, hatt geheifsen Kunigunda.[48]) Vnd Mein Lieber Vatter hatt mit seinem[49]) Gemahl, Meiner Lieben Mutter, diefse NachVolgende Kinder gezeuget.[50]) das seze ich, wie er dafs in sein Buch eingeschrieben[51]) hatt, Von Wort zu Wortt.

---

[28]) einem *A*. — [29]) ein Tochter Catharina *AB*ß. — [30]) geboren *AB*ß. Der Schreiber von *G* hat die Buchstaben Erz über drei andere geschrieben, die ich für geb lesen möchte. Jedenfalls glaube ich das g in einer dem Schreiber sonst ungewohnten, von der Mitte lang herabhängenden Schleife des grossen E zu erkennen, und das nach oben lang ausgezogene z scheint das b zu überdecken. Hat sich der Copist zuerst verschrieben, dann den Schreibfehler verbessert, oder hat er willkürlich geändert? Da er sich sonst dem Text augenscheinlich getreu anschliesst, darf man ihn nicht ohne Weiteres einer derartigen Eigenmächtigkeit zeihen. Oder hat er etwa mehrere, von einander verschiedene Vorlagen gehabt? Auch zu dieser Annahme berechtigt die übrige Behandlung des Textes durchaus nicht, ganz abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, dass der Abschreiber textkritisch-philologische Interessen gehabt haben sollte. — [31]) Albrecht Dürrer genant, der *AB*ß. — [32]) dem *AB*ß. — [33]) den man nent Niclas Unger (ß Ungar), der ist *AB*ß. — [34]) meinen *AB*ß. — [35]) den *AB*ß. — [36]) derselb *AB*ß. — [37]) Wardei *AB*ß (in ß vor der Verbesserung wardin). — [38]) lezt *AB*ß. — [39]) gezehlt *AB*ß. — [40]) Birkamer *A* Birkaimer *B*ß. — [41]) dem *AB*ß. — [42]) *G* hat hier wie *AB*ß Haller. — [43]) gedient *AB*ß. — [44]) bis man *A*. — [45]) wie Anm. 39. — [46]) ein *AB*ß. — [47]) Anfrau, meiner *AB*ß. — [48]) Kunigund *AB*ß. — [49]) seinen *AB*ß. — [50]) gezeugt *B*ß. — [51]) geschrieben *AB*ß.

1) Item Nach Christi Geburth 1468 Jahr, an St. Margareth[52]) Abent in der Sehsten[53]) Stundt des Tags, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara Mein Erste Tochter. Wardt Mein Gevatter die Alte[54]) Margareth Von Weifsenburg, Vnd Nänt mirs Kindt Barbara nach seiner Mutter.

2) Item nach Christi geburth 1470 Jahr, an St. Marina tag in der Fasten 2 Stundt Vor Tags, gebahr mir Mein Haufsfrau Barbara Mein ander Kindt, ein Sohn, den hueb[55]) aufs der Tauff Friz Roth Von Bayrreuth, vnd Nant Mein Sohn Johannes.

3) Item nach Christi Geburth 1471 Jahr, in der Sehsten Stundt an St. Prudentien tag an einem[56]) Erichtag, in der Kreuzwochen, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara Meinen[57]) andern Sohn, zu dem War Gevatter Anthoni Koburger, vnd Nant Ihme Albrecht nach Mir.[58])

4) Item nach Christi Geburth 1472 Jahr, in der dritten Stundt an St. Felixentag, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara Mein Viertes[59]) Kindt, darzu Wardt Gevatter Sebald Hölzle, und Nant Mein Sohn Sebald nach Ihm.

5) Item 1473 Jahr nach Christi Geburth, an St. Ruprechts Tag in der 6. Stundt, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara Mein fünfftes[60]) kind, zu dem Ward Geuatter Hanns Schoniner[61]) beim Laufferthor, vnd nant Meinen[62]) Sohn Jeronymus nach meinem[63]) Schwehr.

6) Item nach Christi Geburth 1474 Jahr,[64]) an St. Domiztag in der andern Stundt, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara Mein Sehstes Kindt, darzu Ward Geuatter Ulrich Marckh, Goldschmidt, vnd nant Meinen[65]) Sohn Anthoni.

7) Item nach Christi Geburth 1476 Jahr, in der Ersten Stund an St. Sebastians[66]) tag, bracht Mir Mein Haufsfrau Mein 7. Kind, darzu wardt Geuatter Jungfrau Agnes Bayrin, und nant Mein Tochter Agnes.

8) Item darnach Über eine Stund gebahr Mir Mein Haufsfrau noch eine[67]) Tochter in grofsen Schmerzen, Vnd das Kind wardt Jag taufft vnd genant Margarettha.

9) Item nach Christi Geburth 1477 Jahr, auff[68]) den Nehsten Mittwoch nach St. Loyen tag, gebar Mir Mein Haufsfrau Barbara Mein Neundtes[69]) Kind, vnd ward Geuatter Jungfrau ,[70]) Vnd nant Mein Töchterlein[71]) Ursula.

---

[52]) Margarethen *ABß*. — [53]) sechsten *ABß*. So noch öfters. — [54]) alt *ABß*. — [55]) hub *ABß*. — [56]) einen *ABß*. — [57]) mein *ABß*. — [58]) Hier hat *G* folgende, bei *ABß* nicht vorhandene Randbemerkung: „Teophrastus Schreibt, das in A_D geburts Stundt Alle Planeten vber der Erden in ihrer Erhöhung gestanden.“ — [59]) viert *ABß*. — [60]) fünfft *ABß*. — [61]) Schreiner *ABß*. Man kann bei *G* dieses Wort unbefangener Weise nur so, wie oben angegeben, lesen, denn das r ist beim Schreiber von *G* immer deutlich ausgeprägt und das e nie so weit auseinandergezogen, dass man es mit einem n verwechseln könnte. Trotzdem wird man der Lesart Schreiner, weil *ABß* übereinstimmen, den Vorzug geben, da es leicht möglich ist, dass der Schreiber von *G* seine Vorlage falsch las. — [62]) mein *ABß*. — [63]) meinen *ABß*. — [64]) Jtem 1474 Jahr nach Christi Geburth *A*. — [65]) mein *ABß*. — [66]) Sebastian *ABß*. — [67]) ein *ABß*. — [68]) uf *A*. —[69]) neundt *ABß*. — [70]) *G* hat hier also dieselbe Lücke wie *ABß*. — [71]) Tochter *ABß*.



10) Item nach Christi geburth 1478 Jahr, gebahr Mir Meine[72]) Haufsfrau Barbara Mein Zehendes[73]) Kind, in der 3 Stundt des nehsten tags nach Petri vnd Pauli, vnd Ward Geuatter Hannfs Sterger, des Schombachs Freund, vnd Nant Meinen[74]) Sohn Hannfs.[75])

11) Item nach Christi Geburth im 1479 Jahr,[76]) 3 Stundt Vor tags, an einem[77]) Sontag, was St. Arnoldts tag,[78]) gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara mein Eylfftes[79]) kindt, und war Gevatter die Agnes Friz Fischerin, und nant Mein Tochter nach Ihr auch Agnes.

12) Item nach Christi Geburth 1481 Jahr,[80]) in der Ersten Stund des Tags Finculi Petri, gebahr Mir Mein Haufsfrau Mein Zwölfftes[81]) kind, und Ward Geuatter Jobst Hallers Diener, mit Nahmen Nicolas, und Nant Meinen[82]) Sohn Peter.

13) Item nach Christi Geburth 1482 Jahr, in der 4 Stund defs nehsten Pfingstags Vor Bartholomei, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara Mein dreyzehendes[83]) kind, vnd wardt[84]) Geuatter des Beintwarts[85]) Tochter, Katharina genant, Vnd Nant Mein Tochter auch Katharina.

14. Item nach Christi Geburth 1484 Jahr, Vor St. Marx tag, 1 Stund nach Mitter nacht, gebahr Mir Mein Haufsfrau mein vierzehendes[86]) kind, vnd war Gevatter der Endrefs Stromayr,[87]) Vnd Nant Meinen[88]) Sohn auch Endres.

15. Item nach Christi Geburth im 1486 Jahr, Zu Mittag am Erichtag vor Geörgi, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara Mein fünffzehend Kindt, vnd war Geuatter der Sebald Von Lochheim, und Nant Meinen[89]) Sohn auch Sebald. der ist der ander Sebald.

16. Item nach Christi Geburth 1488 Jahr, Zu Mittags des nehsten Freytags vor Unnfsers Herrn Auffartstag, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara mein Sechzehendes[90]) kind, vnd war Geuatter Bernhard Walters Haufsfrau, Vnd Nant Mein Tochter Christina nach Ihr.

17. Item nach Christi Geburth im 1490 Jahr, an der Herrn Fafsnacht, 2 Stund nach Mitternacht, gegen Sontag, gebahr Mir Mein Haufsfrau Barbara Mein Siebenzehend Kindt, Vnd war Geuatter Herr Georg Vicarij zu St. Sebald, vnd nant Meinen Sohn Hannfs.[91]) dafs ist Mein dritter Sohn, der da Hannfs[92]) heist.

Item[93]) nach Christi Geburth 1492 Jahr, an St. Ciriacus Tag, 2 Stund vor Nachts, gebahr Mir Mein Haufsfrau das achzehend Kind, vnd war

---

[72]) mein *ABß*. — [73]) zehend *ABß*. — [74]) mein *ABß*. — [75]) *G* hat hier folgende, auch bei *ABß* nicht vorhandene Randbemerkung: „diefser ist des Königs in Pohlen Hoffmahler worden." — [76]) Geburth 1479 Jahr *A*. — [77]) einen *AB*. — [78]) *G* wie bei *ABß* Arnoldts tag anstatt Arnulfs Tag; vgl. Lange-Fuhse a. a. O. S. 6. — [79]) eilfft *ABß*. — [80]) Geburt 1481, in der *A*. — Lange-Fuhse haben hier, abweichend von *A*, 1481 Jahr, in der. — [81]) zwelfft *ABß*. — [82]) mein *ABß*. — [83]) dreizehent *ABß*. — [84]) war *ABß*. — [85]) Beinwarts *A*. — [86]) vierzehend *ABß*. — [87]) Stromeyer *A*. — [88]) mein *ABß*. — [89]) wie vorher. — [90]) sechzehend *ABß*. — [91]) vnd nant Meinen Sohn Hannfs fehlt bei *A*. — [92]) der Hannfs *A*. — [93]) Vor Item fehlt die Zahl 18 bei *G*.



Geuatter Hanns Carl Von Ochsenfurth, vnd Nant Mir Meinen[94]) Sohn auch Carl.

Nun seind[95]) diese Meine geschwisterigt,[96]) Meines Lieben Vatters Kinder, alle gestorben, Etliche in der Jugent, die andern, So sie erwachſsen. Allein leben wür 3 Brüder noch, So lang Gott will, Nemblich Ich, Albrecht, Vnd Mein Bruder Endreſs, des Gleichen Mein Bruder Hannſs, des Nahmens,[97]) Meines Vatters Kinder.

Item dieſser obgemelde[98]) Albrecht Dürer der Eltere hat sein Leben mit groſser Mühe vnd schwehrer harter Arbeith zugebracht, vnd Von Nichten anderst[99]) Nahrung gehabt, dan was er Vor sich, sein weib vnd Kindt mit seiner Hand gewohnnen[100]) hatt. Darum[101]) hat er gar wenig gehabt. Er hatt auch Mancherley betrübung, anfechtung vnd wiederwertigkeitten[102]) gehabt. Er hatt auch Von Männiglich, die Ihn[103]) gekant haben, ein guet[104]) Lob gehabt, dan er hielt ein Erbar Christlich leben,[105]) ein gedultig Mann, Vnd Sanfftmüttig, gegen Jederman fridsam, und er waſs fast danckbahr gegen Gott. Er hat sich auch nicht Viell gesellschafft vnd Weltlicher freudt gebraucht, Er war auch weniger wort Vnd ward ein Gottsfürchtig Mann.

Dieſser Mein Lieber Vatter hat grossen Fleiſs auff seine Kinder, die auff die Ehre[106]) Gottes zu ziehen. dan sein höchst begehrn war, das er seine Kinder mit Zucht wohl auffbrechte, damit sie Vor Gott und denen[107]) Menschen angenehm wurden. darum war sein täglich Sprach zu Unſs, das wür Gott Lieb Solten haben Vnd treulich gegen Unſsern Nehsten handeln. Vnd sonderlich hatte Mein Vatter an Mir ein gefallen, da er Sahe, das ich fleiſsig in der Übung zu lernen was. darum Lieſs mich Mein Vatter in die Schuel[108]) gehen, Vnd da ich Schreiben vnd Leſsen gelernet, Namb er mich wieder auſs der Schuell und Lernet mich das Goldschmid Handwerck. vnd da ich nun Säuberlich arbeiten kund, Trug mich mein Lust mehr zu der Mallerey dann zum Goldschmidtwerck. das hielte[109]) ich Meinem[110]) Vatter für, aber er waſs nit woll zufrieden, dan Ihn reuet[111]) die Verlohrne Zeith, die ich mit Goldschmidlehr hatte zugebracht. doch lieſs er Mirs nach, Vnd da man zahlt nach Christi geburth 1486 an St. Endres Tag, Versprach mich mein Vatter in die Lehr Jahr zu Michael Wohlgemuth, 3 Jahr lang Ihm zu dienen. in der Zeit Verlihe Mir Gott fleiſs, das Ich woll lernete. aber ich viell[112]) von seinen Knechten mich Leyden muste. vnd da ich auſsgedienet hatte,[113]) Schickt mich Mein Vatter hinweg, Vnd bliebe 4 Jahr auſsen, biſs das mich Mein Vatter wieder fodert. Vnd alſs ich Im 1490 Jahr hinweg zog nach Ostern, darnach

---

[94]) mein *AB*ß. — [95]) sind *AB*ß. — [96]) geschwistrigt *AB*ß. — [97]) der 3te des nahmens *AB*. — [98]) obgemeldt *AB*ß. — [99]) anders *AB*ß. — [100]) gewunnen *AB*ß. — [101]) darumb *AB*ß. So auch im Folgenden. — [102]) widerwertigkeit *AB*ß. — [103]) ihm *AB*ß. — [104]) gut *AB*ß. — [105]) war fehlt bei *G* wie bei *AB*ß. S. Lange-Fuhse a. a. O. S. 8. — [106]) Ehr *AB*ß. — [107]) den *AB*ß. — [108]) Schul *AB*ß; gleich darauf ebenso. — [109]) hielt *AB*ß. — [110]) meinen *AB*ß. — [111]) ihm reut *A*. — [112]) aber ich von *A*. — [113]) auſsgedient hat *AB*.



kam ich wieder, alſs man zehlt 1494 nach Pfingsten. und alſs ich anheims[114]) kommen waſs, handelt Hannſs Frey mit Meinem[115]) Vatter vnd gab Mir seine Tochter mit Nahmen Jungfrau Agnes, vnd gab mir zu ihr 200 fl. und hielt die Hochzeith, die was am Montag Vor Margarethen im 1494 Jahr. darnach begab sich aufs Zufall, das Mein Vatter Kranck ward an der Ruhr, also das ihm die Niemand Stellen mocht. vnd da Er den Todt Vor seinen Augen sahe, gab Er sich willig darein[116]) mit groſser gedult, Vnd befahl Mir Mein Mutter, vnd befahl Unnſs Göttlich zu leben. er empfing auch die H. Sacrament Vnd Verschied Christlich, wie ich das in ein andern Buch nach der Lenge[117]) beschrieben habe,[118]) Im Jahr 1502 nach Mitternacht Vor St. Matheus Abent. dem Gott genädig Vnd Barmherzig sey. darnach Nahm ich Meinen[119]) Bruder Hannſsen zu Mir, aber den Endreſsen schickten Mir weg.

Darnach 2 Jahr nach Meines Vatters Todt Nahm ich Mein Mutter zu Mir, dan Sie hat nichts mehr.[120]) Vnd do[121]) sie bey Mir wohnete, biſs das man zehlt 1513 Jahr, do ward Sie an einen Erichtag frü[122]) Todtlich und gähling kranck, darin Sie ein ganzes[123]) Jahrlang lang.[124]) Vnd von den ersten Tag an Vber ein Jahr, alſs Sie Kranck worden, waſs an einem[125]) Erichtag, am 17 tag des May im 1514 Jahr, nach Empfahung des H. Sacraments ist Sie Christlich Verschieden 2 Stund Vor Nachts, der ich selbst Vorgebett hab. der Allmechtige[126]) Gott sey ihr Genädig.

Darnach im 1521 Jahr, am Sontag Vor Bartholomei, was der 18. tag des Augustmonats im Zwilling, war Mein Liebe Schwiger die Hannſs Freyn[127]) Kranck. darnach am 29. tag des Herbstmonats, nach Empfahung der H. Sacrament,[128]) Verschied Sie in der Nacht zu der Neunten Stund nach der Nürmberger[129]) Uhr. der Allmechtige Gott sey ihr Genädig.

Darnach alſs man Zehlt 1523 Jahr, an Unſser Lieben Frauen tag, alſs Sie in den[130]) Tempel geopfert ward, früe Vor den Garaus, ist Verschieden Hannſs frey, Mein Lieber Schwehr, der bei 6 Jahren Kranck war, Vnd der[131]) auch in der Welt gleich vnmüglich wiederwärtigkeit erduldet hatt, der auch mit dem Sacrament[132]) Verschieden ist. Der Allmechtige Gott sey ihm gnädig.

---

114) anheimbs *AB*ß. — 115) meinen *AB*ß. — 116) drein *AB*ß. — 117) Leng *AB*ß. — 118) hab *AB*ß. — 119) Mein *AB*ß. — 120) mehrs ß. — 121) da *AB*ß. Ebenso gleich darauf. — 122) früe *AB*ß. — 123) ganz *AB*ß. — 124) Vom Copisten verschrieben, anstatt lag, wie es auch bei *AB*ß heiſst. — 125) einen *AB*ß. — 126) allmächtig *AB*ß. So auch im Folgenden. — 127) Freyn; also bei *G* wie bei *AB*ß. Vgl. Lange-Fuhse a. a. O. S. 10. — 128) der Sacrament *AB*, der Sacramente ß. — 129) Nürnberger ß. — 130) dem *A*. — 131) war der, *AB*. — 132) den Sacramenten *AB*ß.



Wann ist Meister Adam Kraft gestorben?

Von Dr. **Alfred Bauch.**

Nach der Angabe des Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfer, der 1547 seine Nachrichten von den Nürnberger Künstlern und Werkleuten schrieb, starb Meister Adam Kraft, der Steinmetz, im Jahre 1507. Bis in die neueste Zeit ist man Neudörfer gefolgt[1]) und nur der ungenannte Verfasser einer 1822 zu Nürnberg erschienenen Schrift über Adam Kraft[2]) setzt das Ableben des Künstlers in das Jahr 1507 „oder 1508". Die Jahreszahl 1508 ist nämlich in der Nische über der Grablegung Christi, einem Werke Kraft's, angebracht, das sich in der Holzschuher'schen Grabcapelle auf dem St. Johanniskirchhofe in Nürnberg befindet. Dies verleitete den erwähnten ungenannten Verfasser zu dem Schlusse, dass der Tod Kraft's möglicher Weise erst 1508 erfolgt sei. Allein ein solcher Umstand reicht nicht hin, das Todesjahr zu bestimmen: denn es könnte ja ebenso gut, wie auch neuerdings ein Kunsthistoriker[3]), annimmt, das Werk von Kraft begonnen und erst nach seinem Tode von der Hand seiner Gesellen vollendet worden sein. Immerhin aber giebt die Jahreszahl 1508 zu denken; und wenn man sich vergegenwärtigt, dass Neudörfer der Zeit Adam Kraft's schon ziemlich fern steht und auch sonst über einzelne Künstler manches Irrthümliche mittheilt, so dürfte es sich verlohnen, seine Angabe einer Kritik zu unterziehen.

Ein Gerichtsbrief bekundet, „das Philips Meysenhamer, burger und

---

[1]) J. G. Doppelmayr, Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730, S. 179. — Fr. Wanderer, Adam Krafft und seine Schule 1490—1507, Nürnberg 1869, S. 4 und 25, wo ebenfalls nach einer der vielen Handschriften Neudörfer's das Jahr 1507 als Kraft's Todesjahr angegeben ist. — Bei G. W. K. Lochner, Des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, erschienen im 10. Bande R. Eitelberger von Edelberg's Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Wien 1875, ist das Todesjahr im Text weggelassen, aber in den erläuternden Anmerkungen, S. 13, 1507 als Todesjahr beibehalten.

[2]) Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken. Herausgegeben von dem Verein Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde. I. Heft: Adam Krafft, Bildhauer. Nürnberg in Commission bei Bernh Schrag, 1822, S. 10 und 47.

[3]) Wanderer a. a. O. S. 25.



dits gerichts zu Nurnberg geschworner procurator, als volmechtiger anwaldt Peter Imhofs am mitwoch nach Erharti den zehenden tag des monats januarii im 1509 jar[4]) in gericht erschinen und furbracht: maister Adam Krafft, steinmetz, hab ime, in dits gerichtsbuch, conservatorio S, fol. 64, eingeschrieben[5]), ein bekanntnus umb 310 gulden, alles erclagt, ervolget und unverneut gethan und ime deshalb sein behausung auf sant Jacobs steig in der neuen gassen, zwischen Contzen Hagen, zimmermanns, und Hansen Paurn, pierpreuen, heusern gelegen, zu einem steten underpfandt eingesetzt, nachdem aber gemelter Adam Krafft tods verschiden und er seiner suma nit entricht, were sein bitt und beger, seinem theyl zu der gemelten behausung als seinem unterpfandt mit execucion zuverhelfen, hette darzu Barbara gemelts Adam Kraffts seligen verlassen wittib lassen verkunden, ob sie etwas dawider furzupringen hett, das sie das thet . . .“ Hier wird also Adam Kraft's am 10. Januar 1509 als eines Verstorbenen gedacht. Zieht man nun in Erwägung, dass Forderungen, wie sie in dem Gerichtsbriefe erwähnt sind, für gewöhnlich bald nach dem Tode des Schuldners geltend gemacht werden, so wird man es schon wenig glaublich finden, dass Adam Kraft bereits 1507, also zwei Jahre vor der angeführten Gerichtsverhandlung, gestorben sei.

Dieser Zweifel findet seine Rechtfertigung durch einen Eintrag des ältesten Todtengeläutbuches der Nürnberger Pfarrei St. Sebald. Hiernach starb Meister Adam Kraft zwischen Lucie (13. December) 1508 und Fasten (20. Februar) 1509[6]). Die Zeit wird aber durch den oben citirten Gerichtsbrief noch näher dahin bestimmt, dass der Tod Adam Kraft's zwischen dem 13. December 1508 und 10. Januar 1509 erfolgt sein muss.

Mit diesem Ergebniss ist scheinbar nicht in Einklang zu bringen eine bisher ebenfalls noch nicht bekannte Notiz des Todtengeläutbuches der Nürnberger Pfarrei St. Lorenz, welche besagt, dass für „maister Adam Krafft“ am „suntag nach Sebastian“, also am 21. Januar 1509[7]), die Todtenglocken geläutet wurden.

---

[4]) Im Text steht irrthümlich 1510, ein Versehen des Schreibers, das sich daraus erklärt, dass die Gesammturkunde, welche die Vorgänge recapitulirt, am 20. Februar 1510 niedergeschrieben ist. — „Mittwoch nach Erhardi“ fiel nur im Jahr 1509, nicht aber im Jahr 1510 auf den 10. Januar. Auch die weiteren Vorgänge spielen zum Theil noch im Jahre 1509; so wurde die Entspähnung der Kraft'schen Behausung, nachdem die Wittwe des Meisters zu der von Peter Imhoff beantragten Execution ihre Einwilligung gegeben, „am pfintztag nach exaudi den vierzehenden tag des monats may der myndern zal Cristi im neunten jar“ vollzogen. — Libri litterarum, Band 24, fol. 273a ff., im Nürnberger Stadtarchiv. — Vgl. auch Lochner a. a. O. S. 18.

[5]) Conservatorium S (No. 11) fol. 64a. Urkunde vom 25. August 1505. Nürnberger Stadtarchiv.

[6]) „1508 Lucie biss fasten 1509 . . . mr. Adam Krafft.“

[7]) „1509 Item [man leut] maister Adam Krafft suntag nach Sebastian.“

Im 16. Jahrhundert fand das Todtengeläut, das die Hinterbliebenen, um den Todten zu ehren, häufig in beiden Pfarrkirchen St. Sebald und St. Lorenz läuten liessen, stets am Begräbnisstage statt; und da noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Beerdigung am Tage nach dem Hinscheiden erfolgte, so wäre Adam Kraft's Todestag, hätte der Meister in Nürnberg geendet, ganz ohne Zweifel der 20. Januar 1509, was aber nach dem Vorhergesagten ausgeschlossen ist.

Nun berichtet Neudörfer, dass Adam Kraft im Spital zu Schwabach verschieden sei, eine Mittheilung, die deshalb durchaus glaubwürdig ist, weil der weit und breit gesuchte Meister sehr wohl in Geschäften nach Schwabach gekommen und dort, von einer Krankheit überfallen, im Spital gestorben sein kann.

Die höchst auffällige Thatsache, dass das Todtengeläut erst mehrere Wochen nach dem Bekanntwerden seines Todes in Nürnberg geläutet wurde, führt zu der gewiss berechtigten Vermuthung, dass die Leiche des Künstlers erst nachträglich — es war im Winter — von dem nur wenige Meilen entfernten Schwabach nach Nürnberg überführt und dort am 21. Januar 1509 bestattet wurde.

Ist also hiernach der Tod des Meisters an den Schluss des Jahres 1508 oder in die ersten Tage des Januar 1509 zu setzen, so ergiebt sich für die Kunstgeschichte das bemerkenswerthe Resultat, dass die Grablegung Christi in der Holzschuher'schen Capelle auf dem Nürnberger St. Johanniskirchhofe nicht ein erst nach dem Tode des Meisters von der Hand seiner Gesellen vollendetes Werk ist, sondern dass es noch zu Lebzeiten Kraft's, wenn auch wegen seines geringeren Kunstwerthes wohl nicht von ihm selbst, so doch unter seiner Leitung durch seine Gehilfen ausgeführt wurde[8]).

[8]) Eine Abbildung dieses Werkes bei Wanderer am Schluss des Buches.

Eine Kunstkammer des 17. Jahrhunderts.

Von **Gabriel v. Térey.**

Der Strassburger „fürnehme Handelsmann" Balthasar Künast — seines Standes Seidensticker — „hatte auf seinen Reisen eine Anzahl von Merkwürdigkeiten und Kunstgegenständen gesammelt und im 17. Jahrhundert eine berühmte Kunstkammer (Kunstcabinet) gegründet". Nachdem er seine erste Sammlung verkauft hatte, legte er eine zweite an, wobei er 1649 die „Schachische Kunstkammer (des Sebastian Schach)" an sich zog. (Vergl. Seyboth, Das alte Strassburg S. 130,6.) Die noch erhaltenen gedruckten Inventare in zwei Auflagen legen deutliches Zeugniss ab von der Reichhaltigkeit, Vielseitigkeit und Bedeutung der Sammlung, welche ohne Zweifel zu den grossen Sehenswürdigkeiten des damaligen Strassburg gezählt hat. Künast muss in der That ein passionirter Sammler gewesen sein; denn er besass „Anatomirt — und ausgebälgte Thier", es ist ferner die Rede von einer ganzen Reihe von „Marinis" und „Meer-Schnecken/ und andere Meer-Gewaechs", von fremdländischen Früchten und Holzarten, von allerlei Ertz- und Bergarten, edlen und anderen Steinen, von „Corallen-Zincken", von „Terra Sigillata", von „Antiquitäten und Heydnischen Graebern/ und anderswo", von „idianischen" und anderen Raritäten, von „allerhand Curiosen/ frembden und künstlichen Sachen" [1]), von „unterschiedlicher rarer Stück", von „seltenen geschriebenen Sachen", von Löffeln, Messern, Münzen, Rüstungen und Gewehren, musicalischen Instrumenten, optischen Sachen und Spiegeln. Der eigentliche Werth der Sammlung bestand jedoch nicht in den oben genannten Objekten. Neben der Bibliothek bildeten in erster Reihe die Kunstgegenstände die Hauptsache, unter denen man nicht nur Arbeiten der hervorragendsten deutschen Künstler, sondern auch solche von bedeutenden Meistern anderer Länder begegnet. So werden z. B. — um hier nur von einigen deutschen Arbeiten zu reden — neben verschiedenen Werken Dürer's und Holbein's auch 6 Stück von der Hand Hans Baldung's genannt Grien erwähnt. Bekanntlich ging nach Baldung's Tod sein künstlerischer Nachlass und auch die oben

[1]) Unter den Gegenständen dieser Rubrik ist auch das „Haar von Albrecht Dürern/ weltberühmten Mahlers zu Nürnberg" erwähnt. Es handelt sich hierbei um die nach Dürer's Tode an Baldung geschenkte Haarlocke, welche gegenwärtig in der Bibliothek der Academie der bildenden Künste zu Wien aufbewahrt wird.



genannte Haarlocke Dürer's an den Maler Nikolaus Kraemer, sodann an den Kaufmann, Maler und Chronisten Hans Sebald Büheler († 1595) über (vgl. Woltmann, Geschichte der deutschen Kunst im Elsass S. 293 ff.). Unter den im Künast'schen Katalog erwähnten Arbeiten Baldung's interessirt uns am meisten der „Bacchus auf dem Fass mit anderen Kindlein“; wahrscheinlich handelt es sich um die herrliche aus dem Jahre 1517 stammende Helldunkelzeichnung im Berliner Kupferstichcabinet (Abbild. in unserer Publ. der Handzeichnungen Bd. I. No. 48) oder um den von Eisenmann unter No. 137 erwähnten mit HBG. monogrammirten Holzschnitt „Der betrunkene Silen“. Dieser Holzschnitt muss — nebenbei bemerkt — aus stilistischen Gründen etwa um 1515 angesetzt werden. Was Künast unter Baldung's nackten Weibsbild von 1520 versteht, können wir nicht sagen; wohl besitzt aus dem Jahre 1520 das Kupferstichcabinet zu Weimar eine Helldunkelzeichnung mit einer nackten Gestalt, und zwar eine sich erdolchende Lucretia, aber es ist mehr als fraglich, ob man dieselbe mit der des Verzeichnisses identificieren darf, um so mehr, als die Figur doch noch etwas bekleidet ist. „Der Todtenkopf von Hansz Baldung Grien“ ist nicht nachweisbar; wir kennen zwar von ihm eine ganze Reihe von Todesdarstellungen, jedoch eine Arbeit, auf welcher nur ein Todtenkopf dargestellt ist, nicht. Vielleicht liegt hier eine Verwechselung vor, und es handelt sich um den bekannten Todtenkopf von Hans Wächtlin (abgeb. in H. Loedel's Werk: „Des Strassburger Malers und Formschneiders Johann Wechtlin, gez. Pilgrim, Holzschnitte in Clairobscur. Leipzig, Weigel 1863“). Auch die „Taffel/ darauf etliche Schlangen/ Frösch und andere Thier/ von Hansz Baldung Grien“ lässt sich nicht mehr nachweisen, noch weniger eine Vermuthung über folgende Werke: „Contrefait uff Papier/ von Hansz Baldung Grien“ und „ein Stuck von HGB“, aussprechen[2]).

Da der Künast'sche Katalog äusserst selten ist — nach Seyboth's Angabe existiren von jeder Auflage nur zwei Exemplare[3]) —, so seien im Nachfolgenden diejenigen Kunstgegenstände, bei denen jeweilen der Name des Künstlers oder wenigstens die Anfangsbuchstaben desselben genannt sind, angeführt:

Bilder von Wachs bossiert.

Ein Weiblein gebossiert von B. Wenzelao/ Mahlern zu Nürnberg/ Weyland Röm. Kays. Mayest. Rudolph des II. Höchstseeligster Gedächtnusz/ Cammerdienern und Bossierern/ mit einem Todtenköpfflein/ „Disce Mori“ auf einem Poszamentlin/ darüber ein Glasz.

Ein liegendes Weib auff der Bettladen/ aus roth Wachs/ von Joanne Bologni von Florentz abgegossen.

[2]) Von Baldung müssen überhaupt eine ganze Reihe von Werken verloren gegangen sein, vergl. u. A. Frimmel, Kleine Galeriestudien S. 307 und unsere Handzeichnung Publ. Bd. II, Text auf S. XL—VII.

[3]) Uns liegt hier der Katalog vom Jahre 1668, welchen Philipp Ludwig Künast, der Sohn des verstorbenen Sammlers, besorgt hat, vor.



Zwei kleine Büchslein/ darinnen etliche von weissem Wachs gebossierte Bildlein/ von Keppler.

Zwei andere dito stehende [Pferde]/ von Joanne Bologni von Florentz abgegossen/ auff Possament.

Von Glasz geschmeltzt- und gegossene Sachen.

Ein anders [Brustbildlein] dito/ sampt noch 3. Köpffen von A. B. rund und durchsichtig.

Der Herr Christus/ wie Er vom Creutz abgenommen/ und in das Grab gelegt worden/ weisz und ablang/ von Valerio Debellis Vincent.

Ein Brustbild/ mit 3. anderen Köpffen/ von A. B. ablang/ weisz und verguldt.

Von allerhand Curiosen/ frembden und künstlichen Sachen.

Antonij Kleibers/ des Glaszmahlers/ Meisterstück/ so über die massen künstlich gemahlt.

Ein runde braune Büchs/ darinnen ein Bildnusz von geschmeltzter Arbeit Andreae Schütz.

Ein Zitter/ so Conrad Schott der blinde Orgelmacher zu Stuttgart gemacht.

Von geschnittenen und andern schönen Gläsern.

Ein Cristallines Trinck-Geschirr/ auff der einen seiten die Geburt/ auff der andern aber die Aufferstehung Christi/ über alle massen künstlich erhöcht geschnitten/ oben mit einer silber verguldten Schalen/ und unten mit dergleichen Fusz/ das Silber wigt 19$^{3}/_{4}$ Loth. Wolff Friedrich Sipmacher hat es gemacht.

Ein Schrifft/ so Thomas Schweicker von Schwäbischen Hall/ ohne Arm und Händ gebohren/ mit seinen Füssen geschrieben/ Anno 1600.

Von Gips gegossene Bilder/ Köpff und Taffeln.

Ein liegendes Weib auff einer Bettladen/ von Joanne Bologni abgegossen.

Venus Brustbild von Erden/ verguld und gebossiert von Jacob von der Heyden.

Von Helffenbein gedrehte und geschnittene Sachen.

Ein ablanges Helffenbeinernes Büchslein/ darinnen ein klein Gemäld von Brendlen.

Von und in Holtz geschnittene Sachen.

Ein Helffenbeinern Creutz/ daras Salvator/ Maria und Johannes aus Rosen-holtz geschnitten von Hansz Michel Ehinger.

Kunst-bücher von Kupfferstücken/ Contrefaict getuscht und gerissene sachen.

Lit. A. Ein Buch in grosz folio von 1920 Stück grosz und klein/ hernach gemeldter Meister- Adam Gemberlin/ Israel von Mechlen/ Martin Schön/ Albrecht Dürer/ Jacques Callot/ Mattheus Zeysinger/ Hansz Linz/ Hans Schäufelin/ Hansz Baldung Grien/ Lucas von Kranach/ Daniel Hopfer/ Hansz Brosamer/ Hansz Burgmayer/ Lucas Holländer/ Heinrich Altengräver/ Hans Sebald Böhm/ Hansz Caspar Böhm/ Hansz Sebastian Pens/ Albrecht Altdörffer/ neben noch andern mehr.



Ein anders dito/ von 723. Stuck von Urs Graff/ Hieronymus Cock/ Mattheus Grien/ Wolff Huber/ Virgilius Solis, Frantz Brunn der ältere/ und Frantz Brunn sein Enckel/ Magdalena van de pas, Carl von Sichem/ Philippus Gallaeus, Adrian Collaert, W. Swanenburg/ Friedrich Brendel/ Abraham Bosse/ L. Busink, und andere mehr.

Ein anders/ von 202 Stücken allerhand lustiger und kurtzweiliger Sachen.

Ein anders dito/ von gerissen und gezeichneten Sachen/ hochberühmter Mahler/ als Martin Schön/ Niclaus Kremer/ Lorentz Stör/ Adam Gemberlin/ Hansz Baldung Grien/ Hansz Burgmayer/ Urs Graff, David Kannel/ die Junckern von Prag/ Nyfergald von Worms/ Heinrich Vogtherr/ Hansz Holbein/ Christoph Widig/ Virgilius Solis, Andreas Bott/ Abraham Heintz/ Pancratz Englisch/ Hansz Peter Müller/ Paulus Stockherr/ Tobias Stimmer/ Barthol Böhm/ Jacob Vischer/ Otto Gille/ Jacob Pinas/ Hans Bock/ Jacob von der Heyden/ Isaac von der Heyden/ Christoph Murer/ Raphael Urbin/ Joseph Heintz/ Bartholme Dieterlein/ Hermannus Altertung/ und andere mehr.

Berühmter Mahler Bildnusz/ 133 stück.

Allerhand Tafflen/ von Oel-Farben.

Die Creutzigung Christi/ so ein Meisterstück Johann Froebe.

Die drey Weiszen aus Morgenland/ ein Meisterstück Jacob von der Heyden.

Meleager und Atalanta, in einer Landschafft/ von Peter von Hulst/ und Joannes Jordans.

Histori der beiden Jünger/ so nach Emaus gangen/ von Friedrich Brendeln.

Ein Gastmahl von Johann Brügel.

Dito eine andere [Landschaft] darbey etliche Arbeiter/ von Miru.

Noch ein andere/ von Jan van den Velden.

Ein Nachtstuck/ ein Statt in Brand stehend/ von Ambrosio Schachern.

Ein Schiff-streit/ von Andreas von Antorff.

Ein Landschäfftlein auff Kupfer/ von Hansz Hirtz.

Maria Magdalena von Hansz Hollbein.

Ein Marien-bild/ mit einem Kindlein/ nach Rübens.

Ein nacketes Kindlein/ nach Rübens.

Perseus und Andromeda, von J. W.

Ein weisser grosser ligender Hund/ von Jacob Spiegler.

Ein alt Conterfeyt/ Michel von Simmeringen/ de anno 1528. von Lorentz Stör.

Ein Salvatorbild/ auff leinen Tuch/ von Martin Schön.

Jacob Vichers/ des Glaszmahlers allhier Conterfeit/ de anno 1561.

Die Sündfluth/ von Bartholme Dieterliin.

Ein Manns-Angesicht/ von Johann Elsheimer von Franckfurt.

Ein Taffel/ darauff etliche Schlangen/ Frösch und andere Thier/ von Hansz Baldung Grien.

Ein Taffel mit drey Köpffen/ von Hansz Hollbein.



Von Wasser-Farben.

Die Creutzigung Christi/ Friedrich Brendels Meisterstück.

Noch einmahl/ Bartholme Dieterlins Meisterstück.

Die Passion Christi in 13 Täffeln/ obgemelte Meisters.

Ein Conterfeit auff Papier/ von Hansz Baldung Grien.

Ein Stück von Anna Maria Brentelin.

Ein Wald/ dabey etliche sprengende Reutter/ von Miru.

Zwey noch nicht gar auszgemahlte Weibs-Conterfeyten von Brentlen.

Ein Weibs-Conterfeyt/ von D. H. 1607.

Ein Aussenwerck der Statt Straszburg/ von Bartholme Dieterlin.

Ein klein Landschäfftlein von eben diesem Meister.

Die Statt Straszburg klein/ von Hn. Johann Waltern/ dem ältern.

Ein Schlacht von gemeltem Meister/ nach Kupffer.

S. Eustachius, dabey ein Pferd und Hirsch/ obgedachten Meisters.

Ein Schwein-hatz gar klein von Hansz Jacob Besserer.

Ein Dorff, dabey ein Würthshausz/ warinnen ein Reuter einkehren will/ vom Besserer.

Ein Schloss auf einem Berg/ dabey unden ein Männlein/ so einen Hasen trägt/ auch vom Besserer.

Ein Landschäfftlein/ sampt etlichen zerfallenen Häusern und Bildern/ vom Besserer.

Hinder Glasz gebrandte und amelirte Taffeln.

Ein anders [auff Kupfer geschmoltzene Täffelein]/ wie Pilatus die Hände wäschet/ von Lucas Krügel. 1533.

Von Lack und anderer Materi Taffeln.

Ein Täffelleen von stahl geätzt/ darauff Adam und Eva/ von Heinrich Altegräver.

Von Seiden.

Ein schöne Landschafft von Seiden/ mit keiner Nadel genähet/ ausz der massen künstlich/ dergleichen Arbeit wenig gesehen wird/ von Susanne Bergmüllerin/ geborner Körnerin von Augspurg.

Gezeichnete und gerissene Sachen.

Ein Marien-bild mit einem Christkindlein/ von Tobias Stimmer 1562.

Die Creutzigung Christi/ von gemeltem Meister.

Ein ablanges Stuck von Joseph Heintzen. 1584.

Ein Ecce Homo, in Kupfer/ gar schön/ von Martins Petri.

Ein lachender mit der Feder gezeichneter Knab/ gar schön/ von Johann Felix Bölern/ 1635.

Ein Todtenkopf/ von Hansz Baldung Grien.

Der Herr Christus am Oelberg/ von Albrecht Dürern. 1520.

Die Fortuna auf einer Kugel stehend/ gar schön/ dabey ein Landschaft/ von Jacob Vischer 1559.

Ein Stück von HGB.

Der Bacchus auf dem Fasz mit andern Kindlein von HGB.

Ein nacketes Weibsbild/ von HGB. 1520.

Ueber Marienkirchen im Mittelalter.

Der Kirchenpatron war im ganzen Mittelalter von bestimmendem Einflusse bei der Aufstellung des Bauprogrammes für neu zu errichtende Gotteshäuser. So beobachten wir bei allen Marienkirchen das Bestreben nach der denkbar höchsten Kunstentfaltung und dies gilt vornehmlich für die äussere Erscheinung; bald genügte weder in Deutschland und Frankreich nebst ihren Nachbarländern ein einziger Thurm, wie wir ihn bei der gothischen Liebfrauenkirche zu Trier noch ausgeführt sehen, die meisten Marienkirchen erhielten bereits vorher und namentlich von da ab zwei, drei und mehr Thürme. Während man sich in Paris bei der Kathedrale Notre-Dame auf zwei mächtige Westthürme beschränkte, besass die Kathedrale Notre-Dame zu Amiens ausser den beiden Westthürmen ehedem auch noch einen Vierungsthurm aus Stein mit Holzhelm und nach dessen Untergange wurde zu spätgothischer Zeit das bis heute dauernde schöne, aus Holz mit Bleibedeckung construirte schlanke Centralthürmchen errichtet. Die Notre-Dame geweihten Domkirchen von Laon und Rheims sind auf je sieben Thürme angelegt, dabei erscheinen ausser dem Vierungsthurme an den Fronten der Westseite und beiden Querschiffarmen je zwei Thürme. Auch die Kathedrale von Chartres ist eine Marienkirche, wie die zu Rouen; erstere besitzt sieben, letztere gar elf Steinthürme. In Frankreich's Norden finden wir noch eine Episcopalkirche Notre-Dame in Noyon; sie hat zwei Westfaçadenthürme und planmässig zwei Chorthürme, welche jedoch unausgeführt geblieben sind. Die Tochterkirche von Noyon ist der Liebfrauendom von Tournay (Doornick), denn erst im Jahre 1135 erhielt diese Stadt ihren eigenen Bischof, das Bauwerk wurde hier mit nicht weniger als fünf Thürmen geschmückt.

Wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung der Sankt Maria geweihten Episcopalkirchen in Deutschland, so möge mit Konstanz am Bodensee begonnen werden und hier sind planmässig ein ehedem existirender steinerner Vierungsthurm und zwei Westthürme; in Basel am Rheine finden wir beim Mariendome gleichfalls zwei Westthürme und liegt es sehr nahe, an einen ursprünglich geplanten Vierungsthurm zu denken, da die technische Möglichkeit durch die kräftigen Vierungspfeiler erwiesen ist. Rheinabwärts bemerken wir beim Liebfrauen-Münster in Strassburg den Vierungs-Kuppelthurm und noch zwei weitere mächtige Westthürme. Der Kaiserdom der nächsten rheinischen Bischofsstadt Speyer ist wiederum Unserer lieben Frau geweiht, das berühmte romanische Baudenkmal besass im ganzen Mittelalter vier Steinthürme quadratischen Grundrisses und weiter noch zwei achteckige Kuppelthürme. Bei der Sankt Maria von Papst Gregor X. in Gegenwart Kaiser Rudolphs von Habsburg zu Lausanne in der Schweiz im Jahre 1275 geweihten Kathedrale sind ebenfalls planmässig fünf Thürme vorgesehen. Der Sankt Mariendom zu Hildesheim besitzt zwei Westthürme,

der zu Eichstädt zwei Ostthürme, der zu Augsburg wiederum zwei und zwar ausserhalb der Seitenschiffe stehende Thürme von quadratischem Grundrisse. In Regensburg ist der Dom zu Ehren Sankt Maria's und des heiligen Petrus geweiht, hier war ausser den zwei mächtigen Westthürmen noch ein Vierungs-Kuppelthurm, ganz wie beim nahen Dome zu Passau heute noch aus gothischer Bauzeit existirend, planmässig vorgesehen. Der Sankt Mariendom zu Freising in Oberbayern mit seinen beiden Westthürmen möge die Reihe der bischöflichen Kathedralen schliessen.

Unter den vielen Benediktiner-Klosterkirchen zu Sankt Maria soll an erster Stelle die allseitig bekannte Abteikirche am Laacher See mit ihren zwei viereckigen und zwei kreisrunden sowie ihren zwei Kuppelthürmen Erwähnung finden; die Abteikirche zu Murrhart in Württemberg erscheint mit zwei Ostthürmen, Liebfrauen in Halberstadt mit ursprünglich zwei Westthürmen, denen später, nach dem Vorgange der Hirsauer Bauschule, noch zwei Ostthürme hinzugefügt worden sind. Die Abteikirche in Huyseburg bei Halberstadt besitzt zwei Westthürme, die zu Memleben zwei viereckige Westthürme und noch einen Vierungsthurm, endlich hat auch die Marienklosterkirche in Altenburg zwei Westthürme, die sogenannten „rothen Spitzen".

Bei den meist in grösseren Städten entstandenen Collegiatstiftskirchen zu Sankt Maria lag es nahe, mit den Episcopalkirchen an reicher Ausbildung zu wetteifern. Beginnen wir mit dem Münster zu Freiburg im Breisgau, welches ursprünglich auf zwei Ostthürme und einen achteckigen Kuppelthurm angelegt wurde und das um die Mitte des XIII. Jahrhunderts seinem gothischen dreischiffigen Langhause den einzig schönen Westthurm vorgebaut erhielt. Die vom Mainzer Erzbischofe in Erfurt errichtete, „Dom" genannte Stiftskirche zu Unserer lieben Frau besass anfänglich zwei Ostthürme, denen man in gothischer Zeit mitteninne den dritten Thurm hinzufügte. Wetzlar an der Lahn war in romanischer Zeit bereits auf zwei Westthürme angelegt, auch die Gothik behielt dieses Bauprogramm bei, doch sollten es zwei weit mächtigere Westfrontthürme geben, wovon aber nur der südliche in seinem quadratischen Untertheile zur wirklichen Ausführung gelangt ist; zwei weitere kleinere Thürme schmückten den südlichen Kreuzesarm der ehemaligen Stiftskirche.

In Sachsen sehen wir an dem „Dom" genannten Sankt Marienstifte zu Freiberg zwei Westthürme, zu Lippstadt in Westfalen aber zwei Ostthürme. In Belgien erscheint Antwerpen mit seiner „Dom" genannten Marienstiftskirche als eine Bauanlage mit zwei mächtigen Westthürmen und einem Vierungsthurme, sowie Huy bei Lüttich mit einem Westthurme und zwei weiteren Thürmen beim Ostchore.

Unter den Prämonstratenser-Chorherren-Stiftskirchen zu Sankt Maria ist zunächst am Niederrheine die Abtei Knechtsteden mit ihren drei Steinthürmen und weiter die Abteikirche Arnstein an der Lahn mit vier Thürmen namhaft zu machen. Von den der heiligen Jungfrau Maria geweihten Augustiner-Chorherren-Stiftskirchen führen wir die „Sandkirche"



genannte in Breslau mit zwei Westthürmen an, sowie in Hessen die Abteikirche zu Schiffenberg bei Giessen, welche ausser zwei Westthürmen auch noch einen steinernen Vierungsthurm besitzt. Im Voigtlande stehen zu Lausnitz heute noch die Ruinen einer Augustinerinnen-Abteikirche Mariastein, welche sich ehedem des Schmuckes zweier Westthürme erfreute. Auch die Jesuiten gaben zu Köln am Rhein ihrer von 1621 bis 1629 errichteten Collegiatskirche Maria Himmelfahrt zwei Westfaçadenthürme.

Die hochinteressante Wallfahrtskirche Sankt Maria auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg, welche leider im Jahre 1722 zerstört worden ist besass, nach dem auf uns gekommenen Modelle, vier Eckthürme über quadratischem Grundrisse. Zwei Westfaçadenthürme schmücken die Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-l'Épine in der Champagne.

Nunmehr kommen wir zur Betrachtung der Sankt Maria geweihten Pfarrkirchen und auch hier zeigt sich das Bestreben, den Aussenbau mit zwei und mehr Thürmen hervorragend auszuzeichnen. Im ehemaligen Herzogthume Burgund erscheint zu Dijon Notre-Dame mit zwei Façadenthürmen und einem steinernen Centralthurme; in Chalons-sur-Marne besitzt die Pfarrkirche Notre-Dame zwei Ost- und zwei Westthürme, zu Mantes im Dep. Seine-et-Oise sowie zu Melun im Dep. Seine-et-Marne haben die Liebfrauenkirchen je zwei Thürme. In Brüssel wurde Notre-Dame-de-la-Chapelle mit einem West- und einem Vierungsthurme zur Ausführung gebracht, in Dinant bei Namur beobachten wir wieder zwei Westfaçadenthürme. Am Rheine erscheint zu Köln Maria Lyskirchen mit zwei Thürmen und in Koblenz hat die Liebfrauen- oder obere Pfarrkirche zwei viereckige Westthürme. Weiter Rhein aufwärts sehen wir zu Worms die Liebfrauenkirche gothischen Styles mit zwei ganz in Stein hergestellten Westthürmen. Die der Heimsuchung Mariae geweihte Stadtpfarrkirche zu Wimpfen am Berge präsentirt sich auf stolzer Höhe mit zwei Ostthürmen über quadratischen Grundrissen. Zu Villingen in Baden hat die „Münster" genannte U. l. Frau und Johannes dem Täufer geweihte Stadtpfarrkirche zwei oben achteckige Ostthürme, die schöne Marienkirche zu Reutlingen in Württemberg besitzt zwei Ost- und einen Westthurm von der Breite des Mittelschiffes. Der Liebfrauen-Münster zu Ulm an der Donau hat neben zwei Ostthürmen seinen riesigen West-Prachtthurm. Donau abwärts finden wir zu Ingolstadt die obere Stadtpfarrkirche zu Sankt Maria mit zwei übereck stehenden Westthürmen. Die als Pfarre errichtete Frauenkirche zu München besass schon in ihrer ersten Ausführung romanischen Styles zwei Westthürme, der Meister der Gothik hat dies Motiv auch beim Neubaue von 1468 bis 1488 festgehalten. Die Marienkirche des uralten Bischofssitzes Passau an der Donau hat gleichfalls zwei Westfaçadenthürme; auch in Wiener Neustadt finden wir bei der „Dom" genannten Sankt Marien-Stadtpfarrkirche zwei viereckige Westthürme zur Ausführung gebracht. In Prag ist die Haupt-Pfarrkirche der Altstadt „Mariae Himmelfahrt" am Tayn mit zwei stattlichen viereckigen Westthürmen ausge-



zeichnet und auch der Marienkirche zu Krakau wurde die ganz gleiche Schmuckanlage verliehen.

In Schlesien sehen wir in Liegnitz die Frauenkirche mit zwei Westthürmen, wovon jedoch nur der eine zur wirklichen Ausführung gelangt ist; die Marien- oder Oberkirche zu Frankfurt an der Oder hat planmässig zwei Westthürme, davon ist im Jahre 1826 der südliche eingestürzt. In Wittenberg an der Elbe wurden um 1412 die zwei Westthürme an der Stadtpfarrkirche zu Sankt Maria erbaut; zu Arnstadt in Thüringen hat die Liebfrauenkirche ebenfalls zwei Westthürme; ingleichen wurden im Jahre 1490 zu Meiningen Doppelthürme an der Westfront der Sankt Marien-Stadtpfarrkirche errichtet. In Aken bei Anhalt-Dessau besitzt die Liebfrauenkirche zwei oben achteckige Thürme; die Marienkirche zu Heiligenstadt im Eichsfelde weist zwei Westthürme auf und Mühlhausen in Thüringen zwei kleine West- und einen Hauptthurm bei seiner oberen Sankt Marien-Pfarrkirche. Die heutige Marktkirche zu Sankt Maria in Halle an der Saale hat zwei östliche und zwei westliche, also vier Thürme; in ähnlich grossartiger Weise finden wir die werthvolle Marienkirche zu Gelnhausen in Hessen durch den Schmuck dreier Thürme und einem Kuppelthurme ausgezeichnet. Die Liebfrauen-Pfarrkirche zu Friedberg in der Wetterau des Grossherzogthums Hessen besitzt zwei Westfaçadenthürme; Soest in Westfalen bei seiner Sankt Marienkirche zur Wiese zwei überaus stattliche Westthürme, welche nach Soller's Entwurf erst in unseren Tagen in ihrem Hochbaue vollendet worden sind. Die grosse Marienkirche in Lippstadt hat einen Thurm vor der Westseite und zwei Thürme an der Ostseite der Kreuzarme; Sankt Maria in Stendal erscheint mit zwei viereckigen Westthürmen; die Hauptkirche Sankt Maria zu Rostock hat drei mit einander verbundene Westthürme und in Anclam sind bei der Marienkirche zwei Vorderfaçadenthürme projektirt gewesen; davon ist aber nur der eine zur wirklichen Ausführung gelangt. Kolberg hat eine Marienkirche mit einem grösseren Nord- und zwei niedrigen Westthürmen, während Prenzlau sich auf zwei Thürme an der Westfront beschränkte; das gleiche Motiv finden wir an den Marienkirchen der beiden Hansestädte Bremen und Lübeck, hier in machtvollster Weise derart durchgeführt, dass die zweithürmige bischöfliche Domkirche der Stadt völlig in Schatten gestellt worden ist. Gerade diese Lübecker als dreischiffige Basilika mit hochragendem Mittelschiffe, Chorumgange und Kapellenkranze zur Ausführung gekommene Marien-Pfarrkirche beweist die von uns angenommene Thatsache, dass das Mittelalter dem für das Gotteshaus gewählten Kirchenpatrone beim Bauprogramme vollste Berücksichtigung schenkte und dass beim Aeusseren aller Sankt Maria geweihten Monumentalbauten der grösste Reichthum angestrebt worden ist und man dies Ziel durch mehrthürmige Anlagen zu erreichen suchte.

München, im Juli 1895. Architekt *Franz Jacob Schmitt.*



Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Gustav Otto Müller, Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts. (Mit einem Lichtdruck.) Dresden, Wilh. Hoffmann, 1895. 8⁰. X und 164 S.

Eine Reihe sorgfältiger und gewissenhafter Untersuchungen, namentlich über das Leben und die Schicksale einiger Bildhauer wie Melchior Barthel (1625—1672), Balth. Permoser (1650—1732), Paul Heermann (1673—1732), Benj. Thomä (1682—1751), Gottfr. Knöffler (1715—1779), Joh. Christian Feige (1689—1751) und dessen Söhne, J. B. Dorsch (1744—1789), T. J. Wiskotschill (1753—1795), F. S. Pettrich (1770—1844); dann über den Possenreisser und „Maler" Donath (1684—1760), über den Tapetenmaler Dav. Friedrich (1719—1766) und dessen Söhne, endlich über Louis de Sylvestre. Es handelt sich dabei nicht um eine Kompilation bereits vorhandener Nachrichten, sondern um die selbständige Erforschung der möglichst genauen Lebensdaten und um die richtige Zuweisung der noch erhaltenen Werke auf Grund eigener Anschauung und vorsichtiger Erwägung. Neues Licht fällt dabei auf manche Details des Zwingers (Seite 11, 85, 87, 142); Seite 87 Anmerkung wird auf ein bisher nicht bekanntes authentisches Bildniss Pöppelmann's, des genialen Erbauers des Zwingers, eine feine Miniatur in dem Dresdner Stadtmuseum, hingewiesen; Seite 51 auf ein Grabmonument in Meissen von der Hand des ausgezeichneten Porzellanmodelleurs Kändler; Seite 145 (Anmerkung 2) und 156 finden sich genaue Nachrichten über die Mercier'sche Gobelinmanufactur in Dresden, die 1714 begründet wurde. Ein ausführliches Namenregister erleichtert die Benutzung der Schrift. *W. v. S.*

Dr. Theodor Volbehr, Goethe und die bildende Kunst. Leipzig, E. A. Semann, 1895. 8⁰. VIII und 244 S. — Goethe's Aufsätze über bildende Kunst und Theater, herausgegeben von Dr. **Alfred Gotthold Meyer** und Dr. **Georg Witkowski** (Goethe's Werke, 30. Theil: Kürschner's Deutsche National-Literatur Band 111). 8⁰. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft (1895).

Die erste dieser Schriften betrachtet die Entwickelung der Kunstanschauungen Goethe's nur bis zum Zeitpunkt seiner Rückkehr aus Italien und sucht namentlich den grossen Umschwung zu erklären, der in seinen Kunstansichten sich bereits seit seiner Uebersiedelung nach Weimar bemerklich zu machen begann. Die ausführliche Einleitung zu der zweiten Publication bietet hierzu insofern eine erwünschte Ergänzung, als sie das



Verhältniss Goethe's zur bildenden Kunst während der ganzen Dauer seines Lebens ins Auge fasst, weiterhin aber auch dadurch, dass sie den berührten Gegensatz zwischen den Anschauungen seiner Jünglingsjahre und denen seiner Mannesjahre weniger stark betont, dafür aber nachzuweisen sich bemüht, dass im Grunde Goethe's Wesen, auch nach dieser Richtung hin, sich bis in sein spätestes Greisenalter hinein gleich geblieben sei, indem die scheinbare Unterbrechung während des Höhepunktes seines Lebens nur auf besondere Zeitumstände zurückzuführen sei.

Der Titel des Volbehr'schen Buches ist offenbar zu umfassend gewählt, denn das Verhältniss Goethe's zu der bildenden Kunst wird darin nicht erschöpft; wohl aber bietet diese gründliche und angenehm lesbare Schrift eine anregende Darstellung der verschiedenartigen Kunstanschauungen, unter deren Einfluss der junge Goethe heranwuchs, sowie einen geistreichen Versuch zur Lösung der Frage, wie aus dem beredten Interpreten des Germanenthums der überzeugte Apostel des Klassicismus hervorgehen konnte. In dem die Frankfurter Zeit behandelnden Kapitel wird die polyhistorisch-antiquarische Richtung geschildert, unter deren den Wissensdurst allseitig weckenden Einwirkung Goethe in seinen Knabenjahren stand. Zu den Forderungen der Gesundheit, Natürlichkeit und inneren Wahrheit, die sich in dem jungen Mann durch das Leben ausbildeten, gesellte sich in Leipzig der durch Oeser's praktische Lehre verstärkte Einfluss der Hagedorn'schen Aesthetik, die das starre Dogma Winckelmann's von der Nachahmung der Griechen durch die zuerst von Joh. El. Schlegel gepredigte und von dem geschmeidigen Batteux weiter ausgebildete Lehre von der Nachahmung der Natur milderte. Mit ganz neuem Inhalt wurde Goethe erfüllt, als er in Strassburg den Einfluss von Hamann's mystischer Gluth und von Herder's gesunder Sinnlichkeit erfuhr, einerseits das Recht der Persönlichkeit und andererseits die Gesetze des natürlichen, in einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen sich äussernden Werdens zu erkennen begann, so dass er in einem Athem den Gothiker Erwin und den Renaissancekünstler Bramante, wie andererseits Raphael, Rembrandt und Rubens nennen konnte, da sie alle ja aus der Fülle ihres Herzens geschöpft hatten. Während der zehn ersten in Weimar verlebten Jahre tritt nicht nur die Beschäftigung mit der Kunst nothgedrungen zurück, sondern es macht sich immer stärker der zu jenem Subjectivismus im vollen Gegensatz stehende „Zug nach Lebenszwecken, nach sich selbst bewusster, klarer Thätigkeit, nach rücksichtslosem Beschneiden der überflüssig erscheinenden Ranken des Gefühls und nach Ausgestaltung der formalen Richtungen seines Wesens“ bemerklich. Der plötzliche Aufbruch nach Italien aber soll neben dem Zweck, sich wieder der poetischen Production widmen zu können, namentlich den verfolgt haben, sich über die dem Kunstschaffen zu Grunde liegenden Gesetze Klarheit zu verschaffen. Wie er bereits in Weimar begonnen habe, sich wieder den Hagedorn'schen Theorien zuzuwenden, so habe er nun auch sofort beim Betreten des italienischen Bodens angesichts der auf den Lehren der Antike fussenden

Werke, namentlich derjenigen Palladio's, jene gesuchte Beruhigung darüber gefunden, dass es auch in der Kunst ewige Gesetze gebe und dass die Antike deren Offenbarung sei. Als er dann in Rom am 2. November 1786 vor einem Bilde Pordenone's mit Heinrich Meyer, dem überzeugten Apostel des Klassicismus, zusammentraf, fühlte er sich bereits innerlich gefestigt. Am Schluss des Jahres konnte er nach Weimar berichten, dass er wie gegenüber der Natur so auch der Kunst gegenüber jene „Sicherheit und Gewissheit erlangt habe, die Dinge für das zu nehmen, was sie sind, selbst die besten Sachen einander subordiniren zu können, jedes im Verhältniss zum andern zu betrachten.“ Nun hatte er die Kunst recht gepackt, nun war es ihm bitterer Ernst damit. Die traurige Zeit des Kampfes gegen das angeblich in seinem Geschmack völlig irregehende Publikum, um die Wende des Jahrhunderts, der zu einer völligen Isolirung des Dichters führte, wird von Volbehr nur gestreift; zum Schluss aber wird in versöhnender Weise wenigstens darauf hingewiesen, dass gegen das Ende seines Lebens der Greis immer milder und herzlicher wurde und es über sich gewann, auch fremden Individualitäten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Meyer in seiner Einleitung zu den Goethe'schen Schriften über Kunst weist darauf hin, dass Goethe sich seit seiner Verbindung mit Heinrich Meyer auf einen ganz einseitigen Parteistandpunkt gestellt und namentlich seit der Begründung der Propyläen im Jahre 1798 eine durchaus polemische Haltung dem Publikum gegenüber eingenommen habe. Eine wirkliche Versteifung in diesem Kampf aber habe eigentlich nur in dem Jahrzehnt von 1800 bis 1810 stattgefunden; damals und später noch habe er freilich in erbitterter Weise dem neukatholischen Künstlerwesen, der religiös-patriotischen Kunst gegenüber Front gemacht, was zeigt, wie tief eingewurzelt in ihm die antik-heidnischen Ideen gewesen seien; sein eigentlicher Standpunkt in Kunstfragen aber sei freier gewesen und sein allmähliches Einlenken bekunde eine Annäherung an die Anschauungen, denen er von Jugend auf gehuldigt, indem die Hingabe an den Klassicismus während der besten Jahre seines Lebens im Grunde nur eine durch besondere Verhältnisse bedingte Episode gebildet habe.

So richtig das auch ist und so sehr uns das in der Ueberzeugung bestärkt, dass die Ansichten, die er während seiner Strassburger Zeit bekundet, den wahren Ausdruck seines Wesens darstellen, bleibt doch die Thatsache seiner Sinnesänderung als ein historisches Factum von tief eingreifender Bedeutung und bedauerlicher Wirkung für die Entwickelung des deutschen Geisteslebens bestehen. Wer sich über die Tragweite dieser klassicistischen Periode Goethe's Klarheit verschaffen will, wird immer noch mit höchstem Nutzen Danzel's im Jahre 1846 geschriebenen Aufsatz über Goethe und die Weimarischen Kunstfreunde in ihrem Verhältniss zu Winckelmann (Gesammelte Aufsätze, 1855, S. 118) zu Rathe ziehen können, worin ausgeführt wird, dass Goethe namentlich darin gefehlt habe, dass er einerseits die Schönheit als den Hauptgesichtspunkt bei der Auffassung und Hervorbringung von Werken der bildenden Kunst geltend gemacht und



andererseits das Gesetz der Sculptur auf die Malerei übertragen habe. Seine Neigung zum Charakteristischen und Bedeutenden habe ihn dazu geführt, für die Malerei eine andere, reinere Form als die bereits vorhandene zu verlangen und eine solche Form in der uns fremden antiken Sculptur zu erblicken. W. v. S.

Architektur.

H. Grisar, Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. Sonderabzug aus der Römischen Quartalschrift für christl. Alterthumskunde, IX. Bd. Rom, Cuggiani 1895, gr. 8⁰. 63 S. mit 2 Tafeln in Lichtdruck.

Die zwei ältesten Darstellungen der 1606 abgebrochenen Façade der alten constantinischen Petersbasilika sind es, die uns der gelehrte Verfasser vorführt und mit einem gediegenen Commentar, wie wir ihn von seiner allseitigen Kenntniss der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst zu empfangen gewohnt sind, begleitet. Die erste, bisher wenig bekannt und unveröffentlicht, befindet sich in einem gegenwärtig der Bibliothek von Eton College gehörigen Codex mit dem Leben Papst Gregor's d. Gr., der im 11. Jahrhundert in dem berühmten sabinischen Benediktinerkloster zu Farfa geschrieben wurde. Sie bietet das älteste Bild der vaticanischen Basilika, zeichnet sich durch die Treue der Wiedergabe aus und hat namentlich auch das Verdienst, das älteste Mosaik, das jene seit Leo's d. Gr. Tagen schmückte, in seinen Hauptzügen zu reproduziren. Darüber, dass unser Bild die Frontansicht von S. Peter darstelle, kann kein Zweifel bestehen: ist es doch eine Illustration zu dem an der Spitze der Seite geschriebenen Texte, der vom Tode Papst Gregor's I. spricht, und stellt es doch in seiner unteren Hälfte in zwei Scenen die Beisetzung des Papstes (die ja nach sicheren Zeugnissen im Porticus von S. Peter erfolgte) und die Dämpfung eines nach seinem Tode ausgebrochenen Volksaufstandes durch den für sein Andenken Zeugniss gebenden Diacon Petrus dar. Die historische und liturgische Treue der Wiedergabe in diesen beiden Scenen nöthigt zu der Folgerung, dass der Zeichner sich ebenso bestrebt haben wird, die Façade der Peterskirche so wiederzugeben, wie sie zu seiner Zeit wirklich aussah. Und wenn ihn dabei auch seine Fähigkeiten, was die richtigen Verhältnisse, die perspektivische Gestaltung und die absolute Genauigkeit manches Details betrifft, im Stiche liessen, so benehmen diese Mängel seiner Skizze dennoch nicht ihre Glaubwürdigkeit, und ihr näheres Studium ist geeignet, dieses Vertrauen zu rechtfertigen. Indem der Verfasser nun dasselbe im Einzelnen vornimmt, muss er neben anderen Momenten, wie der eigentlichen Gestalt des Porticusdaches, den bronzenen Pfauen an den beiden Enden, und dem fehlenden Kreuze auf der Spitze des Giebels, naturgemäss der Mosaikdarstellung auf der Oberwand der Façade vorzugsweise seine Aufmerksamkeit zuwenden. Wir sehen auf ihr zuoberst im Giebel das göttliche Lamm in einer kreisförmigen Mandorla eingeschlossen, darunter die vier Evangelistensymbole

und tiefer zwischen den Fenstern und in den Dreiecksfeldern, die den Seitenschiffen entsprechen, die Aeltesten der Apokalypse, ihre Schalen dem Lamme entgegen und empor haltend. Indem nun der Verfasser feststellt, dass das früheste Mosaik an dieser Stelle der Peterskirche aus der Zeit Leo's I. (440—461) stammte (eine Inschriftsammlung des 7. Jahrhunderts sagt davon: „in fronte foras in ecclesia sancti Petri, ubi quattuor animalia circa Christum sunt picta"), aber schon unter Sergius I. (687 bis 701) eine Erneuerung erfuhr, der dann bis auf Gregor IX. (1227—1241) nur noch einmal unter Innocenz III. (1198—1216) eine Ausbesserung folgte, kommt er zu dem Schlusse, dass unsere Zeichnung das ursprüngliche Mosaik Leo's I. so vorführt, wie es sich bis ins 11. Jahrhundert erhalten hatte. Die Aenderung, dass an die Stelle des Bildes Christi in demselben nun das des Lammes tritt, führt Grisar auf die Erneuerung unter Sergius I. zurück. Er hatte das durch das trullanische Concil i. J. 692 ergangene Verbot der Darstellung des Heilandes unter dem Symbol des Lammes mit aller Macht bekämpft, und wird, als sich ihm durch die Nothwendigkeit der Erneuerung des „theilweise zerstörten" (Liber pont.) Mosaiks an S. Peter dazu Gelegenheit bot, gewiss nicht versäumt haben, an hervorragender Stelle der ersten Kirche der Christenheit Zeugniss für seine Vertheidigung und Verherrlichung des angegriffenen altchristlichen Sinnbildes abzulegen, indem er es an die Stelle des möglicherweise untergegangenen Salvators setzen liess.

Die zweite, hier auch zum ersten Mal wiedergegebene Abbildung zeigt den Zustand der Façade nach der eingreifenden Umgestaltung durch Gregor IX. (1227—1241), der letzten, die sie vor ihrer Zerstörung unter Paul V. erfuhr. Sie stammt aus einem bisher kaum von Jemandem beachteten Bande von Handzeichnungen im Archiv von S. Peter, die sich alle auf die alte Basilica beziehen, und wie die auf vielen Blättern vorhandenen Erklärungen von der Hand Jac. Grimaldis des bekannten Archivars von S. Peter um die Wende des 16. Jahrhunderts zu beweisen scheinen, wahrscheinlich unter seiner Anleitung als Illustrationen seiner Arbeiten über S. Peter angefertigt wurden. Vielleicht ist es der einmal von ihm als „liber picturarum" citirte Band. Seine Aufnahmen lieferten wohl die Grundlage, auf welcher alle anderen Abbildungen von und aus der alten Basilica beruhen, die uns in den Werken späterer Forscher überkommen sind. Unzweifelhaft ist dies mit unserem Blatte der Fall, in dem man sofort das Vorbild für die Darstellungen von S. Peter bei Grimaldi, Costaguti, Ciampini, Fontana, Bonanni erkennt. Auch für das Gemälde in den vaticanischen Krypten, das laut Inschrift unter Paul V. gemalt wurde, hat es als Vorlage gedient. Der Zeichner unseres Blattes, dessen Name „Dominicus Tassellius de Lugo" auch auf einem zweiten Bilde des Bandes vorkommt, ist sonst gänzlich unbekannt. Der Kunstwerth seiner Zeichnungen ist ein geringer; vor Allem hat er seinen modernen Styl in die Formen der mittelalterlichen Figuren und architektonischen Details hineingetragen, so dass sein Bild der Petersbasilica nur als



historische Ueberlieferung der Umrisse des Urbildes werthvoll erscheint. Wir ersehen daraus vor Allem, dass die Façade durch die Erneuerung Gregor's IX. eine grosse Umwandlung gegenüber dem Zustande erlitten hatte, welchen das Bild aus Farfa darstellt. Die Oberwand zwischen Giebel und Porticusdach wurde gleichsam in zwei Geschosse getheilt, deren jedes drei Fenster erhielt (ihr dreigetheiltes gothisches Masswerk stammt aber erst aus der Zeit Eugen's IV. oder Nicolaus' V.). Die Trennung der beiden Geschosse ergab sich naturgemäss durch den Anschluss der beiden den Seitenschiffen entsprechenden Halbgiebel an die Wand des erhöhten Mittelbaues. Im Giebel des letzteren kam an Stelle des Mosaiks des Lammes ein Rundfenster, auf die Giebelspitze ein Kreuz. Das neue Mosaikbild entfaltet sich nun auf der ganzen Façadenfläche in einheitlichem Gedanken. Von dem älteren kehren oben die Thiersymbole der Evangelisten und ganz unten zwischen der unteren Fensterreihe die Aeltesten der Apokalypse, beide Gruppen freilich in neuer Ausführung wieder. Sie ordnen sich in die veränderte Darstellung der Glorie Christi ein: im Centrum der oberen, grösseren Fläche der segnende, thronende Heiland, umgeben von zwei schwebenden Figuren, darunter zwischen den Fenstern des Obergeschosses vier grössere Heiligengestalten. In diesen sahen die bisherigen Commentatoren (Alfarano, Grimaldi, Panvinio, Ciampini u. A.) die vier Evangelisten, als Wiederholung ihrer weiter oben dargestellten Symbole, in den zwei Figuren zu Seiten Christi aber Maria und Petrus. Unser Verfasser bezeichnet eine solche Wiederholung ganz richtig als den künstlerischen Begriffen ebenso wie dem Gebrauch widerstrebend. Er giebt dafür aus dem Vergleiche mit der etwa gleichzeitig und wohl auch von den gleichen venezianischen Mosaicisten oder ihren Schülern gearbeiteten Composition in der Apsis der Paulusbasilica, deren Aehnlichkeit mit unserem Mosaik in der Darstellung des Heilands, des knieenden Papstes zu seinen Füssen und in Stellung und Kleidung der übrigen Figuren verfolgt werden kann, eine neue bessere Erklärung, indem er unter Zuhilfenahme einer von Grimaldi auf der Rolle in der Hand einer der vier unteren Gestalten gelesenen Stelle des Mathäusevangeliums, womit die Erzählung der Verklärung Christi eingeleitet wird, in jenen ausser dem eben genannten die Apostel Petrus, Jacobus und Johannes, in den beiden schwebenden Gestalten neben dem Heiland aber Moses und Elias, seine Genossen bei der Verklärung sieht. Eigenthümlich bleibt dabei freilich, dass nicht auch Christus in der historischen Form der Verklärung auf Tabor, sondern thronend erscheint. Dass endlich in dem untersten Streifen nicht alle 24 Aelteste in vier Gruppen, wie auf dem alten Mosaik und wie sie Grimaldi's Beschreibung anführt, sondern nur zwölf vorkommen, legt der Verfasser der Renovation unter Eugen IV. und Nicolaus V. zur Last, von der ja die Wappen beider Päpste, die unser Bild zwischen den Fenstern der unteren Reihe zeigt, sowie die schon erwähnte Masswerkfüllung sämmtlicher Fenster Zeugniss geben. Wenn somit auch das erste leoninische Mosaik durch Gregor IX. eine wesentliche

Umgestaltung erfuhr, die in erster Linie durch die neue Eintheilung der Façadenwand und ihrer Fenster veranlasst war, so hat sich doch die Grundidee des älteren auch in das jüngere Bild, und also trotz der verschiedenen Wandlungen von den ältesten Zeiten bis ins 17. Jahrhundert hinübergerettet: die Idee der Verherrlichung des Erlösers durch die Vertreter der erlösten Menschheit, nämlich die Aeltesten und die Evangelisten, zu denen im Verlaufe die vier Repräsentanten des Apostelcollegiums hinzukamen. *C. v. F.*

M. Guggenheim, Il palazzo dei rettori di Belluno. Venezia, tip. Emiliana 1894. gr. fol. 13 S. mit 7 Tafeln.

Diese in jeder Hinsicht mustergiltige Prachtpublication gibt eine bis ins Detail gehende Aufnahme des interessanten Bauwerks, eines Dogenpalastes im Kleinen, und sucht in dem die Tafeln begleitenden Texte auch die Geschichte seines Baues aufzuhellen. Ursprünglich von viel kleinerem Umfang, ward er 1409 erweitert, aber schon 1491 musste wegen Baufälligkeit ein vollständiger Umbau vorgenommen werden, der sich über ein halbes Jahrhundert hinzog. Wir kennen den Künstler, dem der Plan zu dem neuen Werke zu verdanken ist, nicht; jener Giov. Candi aus Venedig, den die Provisionen des bellunesischen Stadtraths als Verfertiger des Modells nennen, kann nicht als Schöpfer des Baues betrachtet werden, denn er war nur ein Tischler (carpentarius marangonus), dem der Auftrag, das Modell des Palastes zu fertigen, erst 1496, also fünf Jahre nach Beginn der Arbeiten, zuging, und der auch schon 1506 starb, während diese sich, wie erwähnt, bis gegen 1550 hinzogen. Ebensowenig entspricht die Angabe des Grafen Fl. Miari in seinem Geschichtswerk über Belluno (1843), in dem bekannten Zeichenbuch Bonaccorso Ghiberti's auf der Nationalbibliothek zu Florenz finde sich eine Skizze unseres Palastes mit einer Beischrift, die ihn ausdrücklich als solchen beglaubigt, und deshalb müsse der genannte Enkel Lorenzo Giberti's als dessen Schöpfer betrachtet werden, ganz der Wahrheit; denn in jenem Sammelbande sind Zeichnungen verschiedener Hände vereinigt, und überdies giebt die von Miari angezogene mit der Beischrift: „palazzo milicie ubi vocatur . . . . faciendum beluni" ganz und gar nicht den vorhandenen Bau wieder, muss sich vielmehr auf ein anderes, heute nicht mehr nachweisbares Gebäude bezogen haben. So wird die Frage nach dem Künstler unseres Palastes auch durch die Untersuchungen des Verfassers nicht gelöst, doch werden wenigstens die beiden dafür bisher vorgebrachten Namen — der eine absolut, der andere mit grösster Wahrscheinlichkeit — ausgeschlossen. Seiner Conception, sowie der Durchbildung der Formen nach zu urtheilen, gehört das Werk jedenfalls einem von den Bauten der Lombardi in Venedig abhängigen Architecten an. *C. v. F.*

Sculptur.

Kurt Merckle, Das Denkmal Friedrich's des Grossen in Berlin. Actenmässige Geschichte und Beschreibung des Monuments. Wilhelm Hertz. 1894. 8⁰. S. XVI. 200.

Dr. Hans Mackowsky, Das Friedrichsdenkmal nach den Entwürfen Schinkel's und Rauch's (1822—1836). Berlin. C. Vogt's Verlag. 1894. 8⁰. S. 64.

Beide Arbeiten verdanken ihre Entstehung einer Preisaufgabe der Grimmstiftung der philosophischen Facultät der Universität Berlin. Danach sollte die Geschichte des in Berlin Friedrich dem Grossen errichteten Denkmals von den ersten Anfängen ab actenmässig dargestellt werden. Die für dieses Werk im Laufe der Decennien gemachten Projecte sollten unter Heranziehung der darauf bezüglichen Schriftstücke beurtheilt, das ausgeführte Denkmal beschrieben und mit andern Statuen, welche Persönlichkeiten darstellen, die auf dem Friedrichsdenkmal verewigt worden sind, in Vergleich gezogen werden. Beide Arbeiten haben auch gemeinsam, dass sie mit je einem Preise bedacht worden sind und dass sie sich auf ein ungemein reichhaltig fliessendes Actenmaterial stützen konnten, das weder schwer herbeizuschaffen noch mit erheblicher Schwierigkeit zu durchforschen war. Dazu kommt das freundliche Zuthun der allzeit hilfsbereiten Beamten der Archive, insonders des Geheimraths Dr. E. Friedlaender, dessen intimes Verständniss für Berliner Kunst wie vielen Anderen auch mir bei meinen archivalischen Forschungen manchen dankenswerthen Hinweis verschafft hat.

Die Verfasser haben denn auch von der Fülle des vorhandenen Actenmaterials den ausgiebigsten Gebrauch gemacht und ihr grösseres bezw. geringeres Geschick zeigt sich in der Art der Sichtung der Bestände.

Merckle giebt, wie es scheint, in dem vorliegenden Werk einen vollständigen Abdruck seiner Preisschrift, während Mackowsky sich mit der Wiedergabe eines Auszugs begnügt, indem er sich eine allgemeine Darstellung der Reiterdenkmale in ihren Haupttypen für spätere Zeit vorbehält. Aus dieser Andeutung glaube ich schliessen zu müssen, dass Mackowsky sich sehr wohl dessen bewusst war, es dürfe eigentlich eine Arbeit über ein Monument von der Art des Friedrichsdenkmals nicht entstehen, geschweige in die Welt hinausgehen ohne Bezug zu nehmen auf die Darstellungen von Reiterstandbildern in den vorhergegangenen Zeiten. Die Frage, wie die Künstler von ehedem sich bei der Schöpfung von Werken ähnlichen Charakters verhielten, wie die Auffassungen der Künstler über den Gegenstand variirten, die Gründe zu untersuchen, aus welchen heraus die Variationen resultirten, das Alles zu beleuchten war auch zu anziehend, als dass Solches sich an die Bearbeiter des obigen Themas nicht sollte förmlich herangedrängt haben. Und doch hat keiner von den Autoren sich mit diesem Gegenstande in den vorliegenden Arbeiten auch nur vorübergehend beschäftigt. Mackowsky vertröstet uns auf ein anderes Mal und es bleibt uns nur die

Vermuthung, dass er in dem nicht abgedruckten Theil der Lösung diese Frage ventilirt habe, während aus dem Buche Merckle's überhaupt nicht ersichtlich ist, dass sich ihm diese naheliegende Betrachtung alter Denkmäler offenbart habe. Es ist wahr, die klare Fassung der Preisaufgabe entbehrt eines Hinweises darauf, einen in genannter Richtung liegenden Versuch zu unternehmen, ich bin aber der Meinung, dass gleichwohl der kunsthistorische Bearbeiter bei der Behandlung des Gegenstandes der Einflechtung der Reiterdenkmalsfrage überhaupt nicht ohne Schaden entrathen durfte.

So ist es denn auch nicht zu verwundern, wenn die Arbeiten in kunsthistorischer Hinsicht einen befriedigenden Standpunkt und eine erschöpfende Lösung nicht erreichen. Als Cornelius Gurlitt seine Schlüterbiographie schrieb, hat er es sich nicht entgehen lassen, in ganz richtiger Erkenntniss der Unerlässlichkeit, gelegentlich seiner Besprechung der Statue des grossen Kurfürsten, obwohl ihm nur ein verhältnissmässig geringer Raum innerhalb der Betrachtung der gesammten Denkmäler des Meisters zu Gebote stand, einen kritischen Rückblick auf die bekannten älteren Reiterstandbilder zu werfen. Hierauf hätten die Verfasser obiger Werke mit Nutzen zurückgreifen können. Dass sie es gleichwohl nicht gethan haben, muss ihnen verdacht werden. Die Denkmäler der Balbus, Marc Aurel, Gattamelatta, Colleoni, Cosimo I., Louis XIV. etc. hätten sie nicht ruhen lassen sollen.

Anders verhält es sich mit den aus den archivalischen Forschungen gewonnenen Resultaten, hier muss man der Emsigkeit der Verfasser viel Gutes nachrühmen. Namentlich hat es Merckle in überaus sorgfältiger Weise unternommen, die Quellen und die Literatur möglichst vollständig zusammenzutragen, man kann wohl sagen, bis zur Erschöpfung. Zu wünschen wäre nur noch gewesen eine intensivere Heranziehung der monumentalen Biographie Rauch's von Friedrich und Carl Eggers, sowie des Briefwechsels zwischen Rauch und Rietschel, dessen bemerkenswerther Inhalt für viele Punkte der langen Vorgeschichte des Friedrichsdenkmals von aufklärendem Interesse ist. Das geschieht jedoch in sehr einleuchtender Art von Seiten Mackowsky's, der im Uebrigen die Actenbestände mehr summarisch benutzt. So ergänzen sich die vorliegenden Arbeiten in manchem Betracht recht glücklich.

Besonderes Gewicht hat Merckle und mit Recht auf die Behandlung des Costümstreits gelegt. Wir erfahren dort die Ansichten einflussreicher Personen, wie sie über die Bekleidung von Statuen in antiker oder moderner Tracht gedacht haben, und wie dann schliesslich doch die letztere den Sieg davontrug, wie uns das ausgeführte Friedrichsdenkmal belehrt. Bemerkenswerth ist die Anschauung Friedrich's des Grossen selbst, welcher er gelegentlich des Ankaufs einer Büste Voltaire's Ausdruck gab. Die Büste befindet sich auch heute noch im Besitz der Kgl. Academie der Wissenschaften. Friedrich schreibt bei diesem Anlass an d'Alembert: Ne défugurons pas nos contemporains en leur donnant les livrées d'une nation



maintenant avilée et dégradée sous la tyrannie des Turcs leurs vainqueurs. Und während noch vorher die Denkmäler seiner Feldherren Schwerin und Winterfeldt in römischem Costüm prangten, erhielten Seydlitz und Keith die Uniformen ihrer resp. Regimenter. Anders Friedrich's Nachfolger Friedrich Wilhelm II., der das Costüm seiner Zeit für Statuen nicht schicklich fand. Dessenungeachtet entsteht im Jahre 1793 die Marmorstatue Friedrich's des Grossen in Stettin von Schadow's Hand in Generalsuniform mit Hut und Zopf, allerdings auch mit Hermelinmantel, und so war hier ein Präcedenz für die später in Berlin zu formende Statue des Königs geschaffen.

Wie gesagt, die vorliegenden Bearbeitungen eines und desselben Themas seitens der beiden Verfasser ergänzen sich in mancher Art recht trefflich und es dürfte für die innere Entwickelungsgeschichte des Friedrichsdenkmals schwerlich irgend ein Factum von Bedeutung in dem einen und andern Werkchen unter dem Gesichtspunkt der Zusammengehörigkeit Beider vergebens gesucht werden. *D. Joseph.*

Malerei.

Ch. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris, Librairie de l'art. 8⁰ 267 S.

Den Forschungsreisen, die Charles Diehl in den Jahren 1883 und 1884 in der Terra d'Otranto, der Basilicata und in Calabrien machte, verdankt die Kunstgeschichte die Kunde von einer grossen Anzahl bis dahin unbekannter mittelalterlicher Wandmalereien im südlichen Italien. Nachdem der verdiente Forscher die Ergebnisse seiner Untersuchungen im Bulletin de Correspondance Hellénique 1884, 1885, 1888 und in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1890, 1891 bereits zu einem grossen Theil veröffentlicht hatte, bietet er uns gegenwärtig unter dem obigen Titel eine Sammlung jener Abhandlungen mit Hinzufügung einiger hier zum ersten Mal erscheinender Abschnitte. Auch Sicilien hat er damals bereist und sodann einen Aufsatz über die daselbst befindlichen byzantinischen Mosaiken in der Zeitschrift L'Art 1890 veröffentlicht. Hier galt es nicht, der Kunstgeschichte neues Denkmäler-Material zuzuführen, sondern das Wesen der bereits häufig geschilderten sicilisch-normannischen Cultur und Kunst einer erneuten Durchforschung zu unterziehen, der wir eines der anziehendsten Capitel des Diehl'schen Buches verdanken.

Dieses Buch kann als ein wichtiger Beitrag zur byzantinischen Kunstgeschichte, sowie zur Lösung der „byzantinischen Frage“ bezeichnet werden, insofern es uns einmal mit einer Anzahl unzweifelhaft byzantinischer Malereien aus dem 10. bis 12. Jahrhundert bekannt macht, sodann aber auch das allmähliche Werden einer süditalisch-abendländischen Kunst, theils in Anknüpfung an die byzantinischen Vorbilder, theils im Gegensatze zu denselben, an einer Reihe von Beispielen vergegenwärtigt.

Bei den politischen und ethnologischen Verhältnissen Süditalien's

kann uns das Vorkommen echt byzantinischer Kunstdenkmäler in Calabrien, der Basilicata und der Terra d'Otranto nicht irgend Wunder nehmen. Man denke an die lange Herrschaft der Byzantiner, die häufigen Einwanderungen vom jenseitigen Ufer des adriatischen und des jonischen Meeres, das lange Bestehen der Klöster vom Orden des h. Basilius und der griechischen Kolonien[1]: „wurde doch in Calabrien und in der Terra d'Otranto im 12. und 13. Jahrhundert das Griechische noch fliessend gesprochen; entschloss sich doch die römische Kirche, wenn auch widerwillig, in diesen lange dem Patriarchat von Konstantinopel unterworfen gewesenen Gegenden den orientalischen Ritus zu dulden; blieben doch die in grosser Zahl unter dem Schutze der oströmischen Kaiser errichteten griechischen Klöster vom Orden des h. Basilius in diesem völlig hellenisirten Lande die Herde griechischer Wissenschaft und griechischer Bildung. Unter ihrem Einflusse mehrten sich die Einsiedeleien und Kapellen ebenso stark, wie in den Ländern des Orients. In die öden Schluchten gruben die Anachoreten ihre Zellen, wie sie es in der Thebaïs oder in Judäa thaten; in den kleinen Kirchen, die ihren frommen Gemeinschaften als Mittelpunkt dienten, stellten die Mönche, von denen viele Maler waren, die bedeutendsten Mysterien des Dogmas und der Religion, der alten Uebung gemäss, dar."

Die Wandmalereien dieser Gegenden befinden sich meist in Grottenkapellen, die entweder den Mittelpunkt einer Laura, einer mönchischen Ansiedelung vom Orden des h. Basilius, bilden, oder vereinzelte Wallfahrtsorte, beziehungsweise Stätten des gewöhnlichen Gottesdienstes sind. Die Laura-Kapellen sind die bei Weitem häufigeren. Sie, sowie die sie umgebenden Mönchswohnungen sind entweder mit Benutzung der natürlichen Höhlen in die Bodenerhebungen geschnitten, oder, wo das Land flach ist, in den felsigen Boden hineingegraben. Im ersteren Falle wohnten die Mönche in einzelnen Zellen, im letzteren hatten sie eine gemeinsame, sich an die Kapelle anschliessende Wohnstätte.

Diehl hat mit anerkennenswerther Sorgfalt die Kapellen dieser verschiedenen Kategorien sowohl bezüglich der baulichen Anordnung als auch in Bezug auf die Malereien untersucht und beschrieben. Es hat sich ihm ergeben, dass die Kapellen meist der Anlage byzantinischer Kirchen entsprechen, was auch aus einigen von ihm mitgetheilten Grundrissen zu ersehen ist, und dass die Malereien, soweit sie dem 10. bis 12. Jahrhundert angehören, den byzantinischen Stil aufweisen. Diese rein byzantinischen Bilder sind nur in geringer Zahl auf uns gekommen, da sie grossentheils in späterer Zeit mit einer neuen Kalkschicht bedeckt wurden, deren Malereien einen anderen Charakter an sich tragen.

Nachstehend gebe ich in chronologischer Reihenfolge eine Uebersicht der echt byzantinischen Malereien, die von Diehl, der topographischen

[1]) Vergl. S. 12 u. den daselbst Anm. 1 citirten „Rapport de la commission des écoles de Rome et d'Athènes 1883."



Anordnung seines Buches gemäss, im Zusammenhange mit den späteren Wandbildern besprochen werden.

Die bedeutendsten byzantinischen Malereien befinden sich an folgenden Stellen:

1. In einer Krypta bei dem kleinen Dorfe Carpignano. Die auf S. 35 abgebildete Gestalt des thronenden Christus, laut griechischer Inschrift vom Maler Theophylaktos im Auftrage des Presbyters Leon, dessen Frau und Sohn ebenfalls genannt werden, im Jahr 959 ausgeführt, enthält keinen Zug, der nicht der byzantinischen Ikonographie entspräche. Es ist jener strenge, düstere Christustypus, wie er uns von dem thronenden Christus in St. Apollinare zu Ravenna an immer wieder in den Apsiden oder den Kuppeln byzantinischer Kirchen begegnet. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Bildes springt in die Augen, wenn man bedenkt, dass aus dem 10. Jahrhundert, abgesehen von den Miniaturen, byzantinische Malereien bisher kaum bekannt sein dürften. Eine zweite Gestalt des thronenden Heilandes in derselben Krypta stammt inschriftlich als das Werk des Malers Eustathios aus dem Jahre 1020 und zeigt nach Diehl bereits einen Verfall der Kunst, der in Süd-Italien früher eingetreten zu sein scheint als in Konstantinopel, wo man bis zum Ende des 11. Jahrhunderts herabsteigen müsse, um entsprechende Malereien zu finden. Auch das 12. Jahrhundert ist in der Krypta bei Carpignano durch einige Gestalten vertreten, darunter die thronende Maria mit dem, den byzantinischen Prinzipien entsprechenden Christuskinde auf ihren Knieen.

2. In einem ursprünglich messapischen, aus grossen regelmässig behauenen Steinen aufgeführten Bauwerke in der Nähe von Patù, welches im Mittelalter zu einer Kirche umgestaltet ward und jetzt als Stall dient, hat Diehl neben anderen Spuren byzantinischer Malereien eine in der byzantinischen Kunst sehr seltene Darstellung: Die heilige Anna mit der kleinen Maria auf dem Schoosse, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert, entdeckt.

3. In einer kleinen Apsis der „Grotta dell' Annunziata“, einer Krypta in der Nähe des Dorfes Erchia sieht man einen heiligen Georg, „unstreitig das Werk eines byzantinischen Künstlers“, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert.

4. Demselben Jahrhundert gehören die gut erhaltenen Malereien in der mittleren Apsis der Nikolaus-Kapelle am Fusse des Mottola-Berges an. Oberhalb des Altars das Brustbild Christi als Pantokrator mit den bekannten strengen, trüben, ascetischen, ja nahezu wilden Zügen. Zur Rechten Christi Johannes der Täufer, zur Linken Maria, also jene Darstellung, welche die Byzantiner „δέησις“ nennen. Ohne Zweifel war die ganze Kapelle im 11. Jahrhundert von byzantinischen Künstlern ausgemalt worden, doch wurden die meisten dieser älteren Gemälde später in der oben angegebenen Weise mit neueren Bildern überdeckt, unter denen noch hie und da Spuren der alten Malereien zum Vorschein kommen. Meist wurden die alten Gegenstände beibehalten und die

griechischen Inschriften ins Lateinische übersetzt. So kommt unter dem abendländischen Bilde eines heiligen Nicolaus der untere Theil einer byzantinischen Nicolaus-Figur zum Vorschein; so hat man die Gestalten des heiligen Basilius, des heiligen Georg, der Helena retouchirt, um sie der späteren lateinischen Weise anzupassen. Die Gestalt der heiligen Παρασκευή, eine der lateinischen Ikonographie fremde, specifisch byzantinische Personification einer abstracten Idee, wurde von dem späteren lateinischen Maler der Hauptsache nach beibehalten, nur in den äusserlichen Formen umgestaltet und mit der lateinischen Inschrift Paraskevi versehen. Diehl nennt dieses Verfahren „romanisiren". Die lateinische Kirche hat die Heiligen ihrer Rivalin beibehalten, wie einst Rom die Götter der besiegten Völker adoptirte, sie hat die Gefühle der griechischen, erst vor Kurzem ihr unterworfenen Gläubigen nicht durch eine radikale Umwandlung in schroffer Weise verletzen wollen, sie hat ihre Heiligenbilder nicht zerstört, sondern einfach romanisirt; so that sie bezüglich der Religion dasselbe, was die Fürsten aus dem Hause Anjou in Bezug auf die weltliche Verwaltung thaten: sie verbreitete unter griechischen Namen und Formen das lateinische Element. Auch die Kapelle der heiligen Margarete bei Mottola enthält neben abendländischen Wandbildern aus dem 14. Jahrhundert byzantinische Malereien wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert, und zwar einen Erzengel Michael, eine Madonna mit dem Christkinde und in der Apsis das Brustbild Christi zwischen Maria und Johannes. Unter der, den neueren Malereien dieser Kapelle angehörenden Darstellung des berittenen heiligen Demetrius, der einen Mann in geistlicher Tracht, den „Arieos" mit seiner Lanze durchbohrt, wird sich ein entsprechendes älteres byzantinisches Bild befunden haben, denn der Ketzer Arius als Incarnation des Bösen ist ein specifisch byzantinischer Begriff.

5. Zu den bedeutendsten und best erhaltenen byzantinischen Malereien der Gegend von Tarent gehören einige, wahrscheinlich im 12. Jahrhundert entstandene Wandbilder der Grottenkapelle „dei santi Eremiti" bei Palagianello, des einstigen Mittelpunktes einer kleinen Laura. Der Erzengel Michael zeigt den echt byzantinischen Typus: das Haar mit einem Bande geschmückt, grosse Flügel, schönes ruhiges Gesicht, sichere und stolze Haltung. Die Ausführung ist recht geschickt, der Faltenwurf gut. Streng byzantinisch und, wie das soeben besprochene Bild, mit griechischen Inschriften versehen ist auch die Scene aus der Eustathios-Legende: der noch nicht bekehrte Heilige, der damals noch Placidas hiess, verfolgt den Hirsch, dessen Gestalt Christus angenommen hatte, um den Placidas zum wahren Glauben zu führen. Als Besteller des Bildes nennt sich ein Mönch Nilus. In zwei Nischen der Georgs-Kapelle in derselben Gegend sind die Gestalten Johannes' des Täufers und des als byzantinischer Soldat gekleideten h. Demetrius sowie Christi zwischen dem h. Georg und dem h. Paulus trotz der lateinischen Inschriften byzantinische Werke, wahrscheinlich des 13. Jahrhunderts. Darauf deutet auch in der ver-



stümmelten Widmungsinschrift das Wort Calogerius neben dem Namen des Stifters Pablus, mit welchem Worte man im Mittelalter die byzantinischen Mönche bezeichnete und noch heute im ganzen Orient bezeichnet.

6. Lange erhielt sich griechisches Wesen in der Region von Matera. In dem in der Nähe dieses Ortes gelegenen Altamura wurde der griechische Ritus bis zum Jahre 1637 aufrecht erhalten, und noch heute giebt es daselbst religiöse Uebungen, die dem Orient entlehnt sind. Die Stadt Matera besitzt in einer Kathedrale aus dem 11. Jahrhundert eines der bemerkenswerthesten Denkmäler der normannisch-byzantinischen Baukunst. Mehrere Grotten-Kapellen dieser Gegend werden noch heute „griechische Kirchen“ genannt. Diehl hat denn auch in denselben wiederholt byzantinische Malereien angetroffen, so namentlich in der Kapelle der h. Sophia, die im 18. Jahrhundert fast vollständig erneuert worden ist, das Bruchstück einer auf byzantinischem Throne sitzenden Madonna mit dem segnenden Kinde auf den Knieen, ein mittelmässiges Werk wohl aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, und ferner in der Apsis der Kapelle der „Madonna delle tre porte“ eine vorzüglich erhaltene schöne thronende Muttergottes mit dem Kinde. Das von einem mit Edelsteinen verzierten Nimbus umgebene Haupt der Maria, die grossen, weit geöffneten Augen, die lange, schmale Nase, der feine Mund, Alles entspricht dem byzantinischen Typus. Das Bild erinnert an die Madonnen Cimabue's. Diehl ist geneigt, es dem Ende des 12. oder dem Beginn des 13. Jahrhunderts zuzuschreiben. Die Grotte Sta Lucia zu Bradano soll nach einer dem Verfasser gemachten Mittheilung einen kolossalen Christuskopf aus dem 12. Jahrhundert besitzen.

7. Sehr bedeutend sind die Ueberreste byzantinischer Malereien in den Grotten-Kapellen der Region von Brindisi. Die Kapelle Sta Lucia birgt die auf S. 47 abgebildete thronende Madonna aus dem 12. Jahrhundert, ein echt byzantinisches Muttergottesbild, ferner einen männlichen Heiligen, wahrscheinlich den h. Nicolaus, aus dem 13. Jahrhundert. In der Krypta des h. Johannes bei San Vito dei Normanni scheint das Apsis-Bild: Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer ein Werk aus dem 13. Jahrhundert zu sein, auf welches die abendländische Kunst bereits ihren Einfluss ausgeübt hat. Ganz byzantinisch hingegen und wohl ein Erzeugniss des 11. oder 12. Jahrhunderts ist der schöne, mit vollem Rechte von Diehl gepriesene Erzengel Michael (abgebildet auf Seite 49). Vier gut erhaltene Scenen aus dem Leben Jesu sieht man an der Decke der Krypta des h. Blasius, ebenfalls bei S. Vito: die Verkündigung (Abb. S. 55), die Flucht nach Aegypten, die Darstellung im Tempel (Abb. S. 57) und den Einzug in Jerusalem, alle vier Bilder ikonographisch, stilistisch und den griechischen Inschriften nach echt byzantinisch. Dasselbe gilt von dem fünften Deckenbilde, der bekannten Darstellung des „Alten der Tage“ — ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, Daniel VII, 9. — (Abb. S. 53). Er ist umgeben von den Evangelistensymbolen, zwei Seraphim und den Propheten Daniel und Ezechiel. Ursprünglich waren auch die Seiten-



wände der Kapelle mit Malereien geschmückt und zwar mit solchen, welche die Decoration der Decke ergänzten; so waren hier z. B die Geburt Christi und die Anbetung der Könige dargestellt, Bilder, an deren Stelle, wie es scheint, im 14. Jahrhundert Fresken desselben Inhalts getreten sind. Einige Fragmente der alten Bilder sind an den schadhaften Stellen des späteren Kalkbewurfs noch sichtbar. Eine griechische Inschrift lehrt uns, dass die ursprüngliche Ausmalung der Kirche das Werk eines Meisters Daniel unter dem Abte Benedictus aus dem Jahre 1197 war.

8. Die unterirdische Kapelle „dei Santi Stefani" in der Nähe des Dorfes Vaste, südöstlich von Otranto, enthält Ueberreste von Wandmalereien auf drei Kalkschichten: die jüngsten derselben stammen wahrscheinlich aus dem Ende des 15. oder aus dem 16. Jahrhundert und haben einen ganz abendländischen Charakter, eine zweite Gruppe gehört dem 14. Jahrhundert an — eine Inschrift nennt das Jahr 1376 — und zeigt noch manche Anklänge an die byzantinische Kunst, wie sich hier denn auch griechische Inschriften, griechische Gebete finden. Der Urheber dieser Malereien, die Diehl als graeco-lateinisch bezeichnet, lebte innerhalb einer griechischen Gemeinde, hatte eine Kapelle auszumalen, in welcher damals noch der Gottesdienst nach griechischem Ritus begangen wurde, kein Wunder, dass sich in seinen Werken noch Vieles von der byzantinischen Kunsttradition erhalten hat. Die unterste Kalkschicht aber weist rein byzantinische Bilder auf. In der rechten Seitenapsis ist der aufrechtstehende Christus zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel dargestellt. Nach der Abbildung auf S. 71 zu urtheilen, entspricht der Typus des Heilandes durchaus der byzantinischen Tradition, wenn aber der Erzengel links vom Beschauer uns in seiner eleganten Haltung und seinen Gesichtszügen auffallend modern anmuthet, so zweifle ich an der Treue der Abbildung. In der linken Seitenapsis sieht man drei der beliebtesten Heiligen der griechischen Kirche: Nicolaus, Basilius und Gregor von Nazianz in feierlichen Stellungen neben einander. Nach Diehl's Angabe (S. 73, 74) segnet der in der Mitte stehende h. Nicolaus nach griechischem Ritus. Die Abbildung auf Seite 75 lässt aber den Heiligen die ganze Innenfläche seiner Rechten zeigen, wodurch der im Uebrigen streng byzantinische Eindruck des Bildes abgeschwächt wird. In einer dritten Nische ist ebenfalls auf der untersten Kalkschicht der sich auf einen langen Stab stützende Erzengel Michael in weisser Tunica und grossem rothen Mantel dargestellt. „Mit der reichen Kleidung, den grossen Flügeln, dem jugendlichen lockigen Haupte erinnert diese schöne Figur an die unbestreitbarsten Werke der byzantinischen Kunst des 12. Jahrhunderts."

9. Ebenfalls dem 12. Jahrhundert schreibt Diehl die Gestalten Johannes' des Theologen und des h. Nicolaus in einer Kapelle des Thales von Villanova, dem Ende desselben Jahrhunderts die Gestalten des h. Petrus und des Evangelisten Marcus in der Krypta der Kirche del Carmine bei dem Dorfe Ruffano zu. Der leicht gebückt dasitzende schreibende Evangelist mit dem ganz orientalischen Typus stimmt mit



den so häufig anzutreffenden Evangelistengestalten in Bilderhandschriften des 12. Jahrhunderts auffallend überein.

10. Sehr lehrreich für das lange Nachwirken der byzantinischen Kunst in Süd-Italien sind die Wandmalereien in der Kapelle S^to^ Stefano in Soleto. Das kleine Dorf Soleto war bis zum 16. Jahrhundert der Mittelpunkt einer recht bedeutenden griechischen Gemeinde. Lange erhielt sich hier der orientalische Ritus. Noch am Ende des 14. Jahrhunderts wurde hier griechisch gesprochen. Als im Jahre 1397 Raimondello del Balzo, Graf von Soleto, den schönen, noch jetzt vorhandenen Glockenthurm neben der Hauptkirche errichten liess, wurde der untere Theil desselben mit Darstellungen griechischer Heiligen, denen griechische Inschriften beigegeben wurden, geschmückt. So sehr glaubte dieser franco-italienische, katholische Machthaber die Gewohnheiten und Erinnerungen seiner Unterthanen schonen zu müssen. So sind denn auch in den Malereien der an kleine Dorfkirchen im Orient erinnernden Kapelle S^to^ Stefano die Vorschriften der orientalischen Schule festgehalten worden. Alle Wände sind mit Malereien des 14. Jahrhunderts — eine Inschrift nennt das Jahr 1347 — bedeckt, unter denen an manchen Stellen ältere Bilder zum Vorschein kommen. Nur in einer kleinen Apsis hinter dem Altar ist die alte Kalkschicht mit ihren Malereien aus dem 12. oder 13. Jahrhundert unberührt geblieben. Hier ist die Dreieinigkeit nebst der Ausgiessung des heiligen Geistes der byzantinischen Auffassung gemäss dargestellt. Gottvater erscheint als „der Alte der Tage“. Innerhalb einer mit Zinnenmauern umgebenen Stadt sitzt die Madonna inmitten der zwölf Apostel. Ein Engel mit einem Kelche in der Hand stellt, wie die Inschrift: СОФІА О ΛΟΓΟС Τȣ̄ Θȣ̄ lehrt, als Verkörperung des „Wortes“ die Weisheit dar. Ist in diesen älteren Bildern Alles der byzantinischen Tradition gemäss dargestellt, so tragen die übrigen späteren Malereien der Kapelle dieser Tradition noch in vielen Stücken Rechnung, so namentlich das Jüngste Gericht, welches, wie immer wieder in griechischen Kirchen, die Westwand einnimmt. Da findet man die einander entsprechenden fürbittenden Gestalten Johannes des Täufers und der Maria, die Passionswerkzeuge unterhalb der Gestalt Christi auf einem Throne liegend, also die echt byzantinische ἑτοιμασία τοῦ θρόνου. Auf den Schall der Posaune eines Engels giebt die Erde, eine auf einem Löwen sitzende reichgekleidete Frau, ihre Gerippe, das Meer, ein auf einem Fische reitender Mann, seine Todten wieder, die wilden Thiere werfen die von ihnen verschlungenen Leiber aus. Neben derartigen echt byzantinischen traditionellen Motiven finden sich aber auch Züge, die von einer gewissen Selbständigkeit des Künstlers zu zeugen scheinen. Unter den Lasterhaften in der Hölle hat er nur den bösen Reichen (ὁ πλούσιος), den Wucherer und den Geizigen (ἄβαρος, eine für die Zeit des Ueberganges von der griechischen zur lateinischen Kultur bezeichnende Wortbildung) dargestellt, dann aber eine Anzahl von Vertretern verschiedener Handwerke hingemalt, wie sie von Teufeln herbeigetragen werden, so einen Schneider

(ὁ ῥάπτης), einen Schuhflicker (KOUPBECEPIC = corvesarius), einen Gastwirth (TABEPNAPIOC = tabernarius), einen Gerber (KOUPAPHC = corarius) u. s. w. An den Seitenwänden der Kapelle sieht man in einem unteren Streifen die Einzelgestalten von Aposteln, Heiligen und Märtyrern. Darüber folgen an der linken Wand in drei Reihen über einander Scenen aus dem Leben Jesu von seiner Kindheit bis zur Auferstehung. Immer wieder ist in diesen mittelmässig ausgeführten Malereien Christus, der byzantinischen Ueberlieferung gemäss, griechisch segnend dargestellt. Die rechte Seitenwand bietet die Legende des heiligen Stephan. In einem weit besseren Style als diese Bilder an den Seitenwänden soll die — trotz der griechischen Inschriften — specifisch abendländische Darstellung der Himmelfahrt der Maria an der Ostwand, oberhalb jener kleinen Apsis, gemalt sein.

Die Malereien dieser Kapelle sind besonders lehrreich für die allmähliche Emanzipation der süditalischen Kunst von der byzantinischen. In der Terra d'Otranto glaubt Diehl neben den rein orientalischen Ueberlieferungen frühe Keime einer nationalen Schule gefunden zu haben. „Im 12. Jahrhundert nur noch wenig von den byzantinischen Einflüssen losgelöst, befreit sich diese Schule ganz allmählich von denselben und erringt im 14. Jahrhundert eine bedeutende Stellung. Ihre Werke verdrängen diejenigen der griechischen Schule oder greifen zum Mindesten neben denselben Platz. Dieses ist bei den Malereien von Soleto der Fall“ . . . . Hier „ist die Inspiration ganz lateinisch, man empfindet, dass Giotto bereits geboren ist. Allerdings werden die alten Malereien des 12. Jahrhunderts (in der Apsis) noch geduldet, auch hat die byzantinische Schule selbst noch nicht abgedankt; im Jüngsten Gericht erhält sie alle ihre alten Traditionen intakt. Aber schon dringt die lateinische Sprache in die byzantinische Malerei ein, wie die lateinische Malerei in die griechische Kapelle eingeführt wird. Der Verfall ist eingetreten und der Untergang ist nahe, das ist es, was den letzten Anstrengungen einer dem Tode entgegengehenden Kunst ein noch erhöhtes Interesse verleiht.“

Während die Malereien des 14. Jahrhunderts in Süditalien, auch wo sie von griechischen Künstlern herrühren, stilistisch vom abendländischen Kunstgeiste durchdrungen sind, hat sich, wie es scheint, in den Arbeiten des 13. Jahrhunderts, von denen oben bereits mehrere nach Diehl angeführt wurden, noch ziemlich viel von der byzantinischen Empfindung erhalten. Dieses scheinen auch die beiden älteren Wandbilder in der Candeloragrotte der Schlucht von Massafra in der Region von Tarent zu beweisen: die Darstellung des Christuskindes im Tempel und die als Orantin thronende Madonna mit dem Kinde, welche nach Diehl's Beschreibung in wesentlichen Punkten byzantinisch sind. Die Madonna erinnert bezüglich des Typus und der Kleidung an die in den Kirchen des Orients so häufig anzutreffende πανάγια.

Schon Lenormant[1]) hatte innerhalb der Malereien der Terra d'Otranto

[1]) Notes archéologiques sur la Terre d'Otrante, i. d. Gazette archéologique, 1881—1882, p. 122—124.



zwei Schulen unterschieden: eine byzantinische, welcher die mit griechischen Inschriften versehenen Malereien meist aus dem 11. und 12. Jahrhundert angehörten, und eine lateinische Schule, die durch Malereien mit lateinischen Inschriften aus dem 13. und 14. Jahrhundert vertreten sei. Diehl vermag sich dieser Eintheilung nur im Grossen und Ganzen anzuschliessen, insofern die ältesten (rein byzantinischen) Malereien des 11. und 12. Jahrhunderts ausschliesslich von griechischen Inschriften begleitet sind und die ältesten Malereien mit lateinischen Inschriften nicht hinter das 13. Jahrhundert zurückzugehen scheinen, im Uebrigen aber gebe es Bilder wesentlich abendländischen Stiles aus dem 14. Jahrhundert mit ausschliesslich griechischen Inschriften, so z. B. in der Kirche von Soleto, in der Stephansgrotte bei Vaste, in der Krypta von Grottaglie, auf den Seitenwänden der Krypta des heiligen Blasius bei Brindisi. „Diese Werke sind insofern griechisch, als sie in einem griechischen Lande, für eine griechische Bevölkerung und vielleicht von griechischen Künstlern ausgeführt sind; aber diese Künstler haben den Einfluss ihrer Zeit erfahren, und ihre Werke erinnern mehr an die Giotteske Kunstweise als an die Miniaturen der byzantinischen Handschriften.“ Andererseits giebt es so manche Malereien, wie z. B. diejenigen in der Johannes-Krypta bei Brindisi, die trotz der lateinischen Inschriften in wesentlichen Stücken den byzantinischen Stil zeigen, mehr byzantinisch sind als viele der Gemälde mit griechischen Inschriften[1]).

Im Hinblick auf die byzantinische Frage wären stilgetreue Abbildungen der von Diehl besprochenen späteren, aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammenden Wandmalereien von grösster Bedeutung. Die seinem Buche beigefügten Illustrationen geben fast nur echt byzantinische Bilder aus dem 11. und 12. Jahrhundert wieder. Ausnahmen machen: das Bild des h. Philippus in der Stephansgrotte bei Vaste aus dem 12. Jahrhundert (S. 79), welches nicht ohne Einfluss der abendländischen Kunst entstanden sein dürfte; die beiden Scenen aus der Legende des h. Antonius in der Grabeskirche zu Barletta aus dem 12. Jahrhundert (S. 91), in denen sich ebenfalls abendländischer Einfluss geltend macht, und ein Gemälde der Blasius-Krypta bei Brindisi aus dem 14. Jahrhundert (S. 61), auf welchem zwei Lieblingsheilige der griechischen Kirche, Georg und Demetrius, dargestellt sind. Sehr lehrreich ist hier die Mischung byzantinischer und abendländischer Elemente: das düstere Gesicht des einen Kriegers mit den grossen Augen und der gebogenen Nase zeigt byzantinische Züge, das sanfte des anderen ist wesentlich abendländisch empfunden; die Art, wie die beiden als Ritter gekleideten Heiligen mit weit vorgestreckten Beinen

[1]) Beispielsweise erwähnt Diehl aus einem von ihm nicht behandelten Theile Süditalien's auch die Malereien in Sant Angelo in Formis, bei denen man trotz der lateinischen Inschriften den byzantinischen Einfluss nicht bestreiten könne, und die der Verfasser an einer anderen Stelle (S. 11) griechischen Künstlern zuschreibt.

zu Pferde sitzen, erinnert an abendländische Bilder, ebenso die feurige Bewegtheit der Pferde.

Eine baldige photographische Aufnahme der Fresken in den Grottenkapellen Süditalien's ist auch insofern dringend geboten, als dieselben ihrem sicheren Untergange entgegengehen. So berichtet Diehl, dass die Arbeiten an einem Eisenbahn-Viaduct die Malereien in den Grotten von Grottaglie, östlich von Tarent, fast völlig zerstört haben. Die Arbeiter zünden in den Grotten Feuer an, zuweilen schlafen sie in denselben und zerstören nicht selten aus rohem Muthwillen die Malereien. In der bedeutendsten Grotte, gewöhnlich la chiesa a Lama di Pensiero genannt, sind nur noch traurige Ueberreste von Einzelgestalten und von Scenen aus dem Leben Jesu erhalten, Malereien, die eine erst vor Kurzem zu Grunde gegangene Inschrift als aus dem Jahre 1392 stammend bezeichnete. Der Zustand der Bilder ist ein solcher, dass es Diehl nicht möglich war, ihren Stil festzustellen. Auch seitens der Schatzgräber, welche hinter jeder Heiligenfigur verborgene Schätze vermuthen, sowie seitens der Leute, welche die Krypten als Ställe benutzen, endlich von der Feuchtigkeit, besonders im Winter, droht den noch übrig gebliebenen Malereien stete Gefahr. Diehl fürchtet, dass, wenn nicht schleunig Schutzmassregeln ergriffen werden, nach zwanzig Jahren die letzten Spuren der Wandbilder verschwunden sein werden. Die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publicationen würde sich ohne Zweifel bedeutende Verdienste um die Kunstwissenschaft erwerben, wenn sie derartige, dem Verderben preisgegebene Werke so bald wie möglich aufnehmen liesse.

Ein kulturgeschichtlich sehr interessantes Capitel des Diehl'schen Werkes ist das fünfte, welches an der Hand einer vor Kurzem in der Universitätsbibliothek zu Turin aufgefundenen griechischen Handschrift von der Geschichte und den Einrichtungen des einst hoch berühmten griechischen Klosters des h. Nicolaus di Casole bei Otranto handelt. Von der Verwüstung durch die Türken im Jahre 1483 hat sich das Kloster nie ganz erholt. Jetzt steht nur noch eine kleine Kapelle mit den Ueberresten einiger Malereien mit griechischen Inschriften aufrecht. Einst aber war das Kloster eines der Mittelpunkte der griechischen Bildung und der klassischen Studien in Süditalien. Ein Humanist des 15. Jahrhunderts schreibt: „Wer immer den Wunsch hatte, sich in der griechischen Litteratur zu unterrichten, fand in dem Kloster unentgeltlich Nahrung, Wohnung und Lehrer.“ In der Nähe der Abtei war ein besonderes Gebäude zur Aufnahme der Schüler bestimmt, eine reiche Bibliothek bot das Studienmaterial. Der Cardinal Bessarion verpflanzte die bedeutendsten Schätze derselben nach Rom und später nach Venedig. Was im Kloster verblieb, fiel den Türken zur Beute. Heutzutage giebt es nur noch einige daher stammende Handschriften in Rom, Paris, Venedig und Madrid. Dazu kommt nun die im Kloster selbst im 12. oder 13. Jahrhundert entstandene Turiner Handschrift, die ausser einer liturgischen Schrift, dem Typikon, kurze Annalen des Klosters, Fragmente der Mönchsregel, Vorschriften in

Betreff der Ernährung der Mönche und einige Gebete enthält. Auf Grund dieser Aufzeichnungen entwirft Diehl ein anschauliches Bild von der Geschichte des Klosters und dem Leben der Mönche, die wir an seiner Hand in die Kirche, die Bibliothek, das Refectorium begleiten.

Das sechste Capitel handelt von den byzantinischen Denkmälern Calabrien's, und hier sind es besonders einige Bauwerke, die unser Interesse in Anspruch nehmen: so die kleine Kirche S. Marco in Rossano aus dem 9. oder 10. Jahrhundert mit ihrem quadratischen Grundriss, den drei Apsiden an der Ostseite und den fünf Kuppeln, die nicht über einem Tambour, sondern unmittelbar über den Pendentifs aufsteigen; so ferner die Kirche der Abtei Santa Maria del Patir, die allerdings im Jahre 1672 einer gründlichen Erneuerung unterworfen wurde, deren hinterer Theil aber mit den drei Apsiden und den drei kleinen Kuppeln die ursprüngliche Anlage im Wesentlichen bewahrt zu haben scheint. Im Flecken Santa Severina zeigt das altbyzantinische Baptisterium, eine Centralanlage mit einer Kuppel über dem achteckigen Tambour, der von acht Säulen getragen und ebenso vielen halbkreisförmigen Exedren gestützt wird, im Wesentlichen den Typus von S. Vitale zu Ravenna. Der Bau stammt etwa aus dem 9. Jahrhundert. Ein zweites byzantinisches Gebäude daselbst ist die kleine, der h. Philomene geweihte Kapelle, aus einer Krypta und einem sehr verdorbenen Oberbau bestehend, welcher, wie es scheint, die Form des griechischen Kreuzes hatte und von einer hübschen Kuppel über einem Tambour gekrönt war. Wie S. Marco in Rossano, so bildete auch diese kleine Kirche, allem Anscheine nach, einst den Mittelpunkt einer Laura, von deren Grottenzellen noch einige Spuren erhalten sind. Sehr verdorbene Ueberreste von Malereien finden sich nur noch in den Ruinen der kleinen Kapellen S. Pietro und S. Francesco.

Ausser den soeben erwähnten byzantinischen Kirchen sind es besonders noch folgende Kunstwerke in Calabrien, welche Diehl bespricht: Fragmente eines aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammenden Mosaikfussbodens in der Kirche der Abtei Santa Maria del Patir mit Darstellungen von zum Theil fabelhaften Thieren, zu jener in Italien stark vertretenen Klasse von Kunstwerken gehörend, von der E. Müntz in seinem Aufsatze „Les pavements historiés“ (Études iconographiques et archéologiques sur le moyen age, Paris 1887, p. 1—63) handelt; ferner zwei kleine Goldplatten mit der Darstellung der Anbetung der h. drei Könige, von denen die eine, im Museum zu Catanzaro, der byzantinischen Kunst des 9. oder 10. Jahrhunderts, die andere, im Museum zu Reggio, etwa dem 6. Jahrhundert zuzuschreiben seien. Bezüglich des durch von Gebhardt und Harnack veröffentlichten, für die frühbyzantinische Kunstgeschichte so überaus wichtigen Codex Rossanensis äussert Diehl den gewiss berechtigten Wunsch nach einer photographischen Wiedergabe der Miniaturen.

Eine glänzende Leistung historischer Forschung und Darstellung ist das siebente Kapitel des Buches, das von den byzantinischen Mosaiken

Sicilien's handelt. Einleitungsweise wird ein fesselndes Bild der im 12. Jahrhundert auf der Insel herrschenden Zustände entworfen, indem jene aus byzantinischen, arabischen und lateinischen Elementen gemischte Civilisation, wie sie unter dem Fürstenhause aus der Normandie erblühte, an der Hand gut gewählter Beispiele aus dem politischen, dem kirchlichen, dem litterarischen und dem Sittenleben jener Zeit anschaulich geschildert wird. Diese Betrachtungen gewähren einen vortrefflichen Hintergrund für die sodann folgende Besprechung der ebenfalls jene Mischung zeigenden Kirchenbauten und der wesentlich byzantinischen Mosaiken in denselben, welche einer feinsinnigen Stilanalyse unterzogen werden.

Die „Notiz über zwei Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek von Messina“ (achtes und letztes Kapitel) bietet einen dankenswerthen Beitrag zur Geschichte der byzantinischen Miniaturmalerei.

E. Dobbert.

Dr. **Josef Neuwirth,** a. o. Professor der Kunstgeschichte an der deutschen Universität in Prag: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Mit 50 Lichtdrucktafeln und 16 Abbildungen im Texte. Prag 1896. Calve'sche Verlagshandlung (Josef Koch). Gross-Folio, S. 112.

In der Zeit tiefster Erniedrigung Deutschland's hat der deutsche Dichter Friedrich Schlegel in der 1812 erschienenen Abhandlung über das Schloss Karlstein den Ausspruch gethan: „Möchten doch auch Böhmen's Kunstfreunde und Patrioten sich vereinigen und den Karlstein, der es gewiss verdient, mit seinen Schätzen zum Gegenstand eines künstlerischen Nationalwerkes machen!“ Doch erst unserer Zeit blieb es vorbehalten, denselben zu verwirklichen. Die „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen“ hat den Beschluss gefasst, eine Reihe von Arbeiten unter dem Titel „Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmen's“ zu veröffentlichen, deren Anfang mit dem Karlstein, der Perle des böhmischen Burgenbaues, einem der grossartigsten Werke mittelalterlichen Profanbaues, gemacht wurde. Viel schon wurde über den Karlstein geschrieben, doch erweisen sich alle bisherigen Vorarbeiten als unzureichend, sei es, dass der historische Theil zu wenig berücksichtigt, die zu Gebote stehenden Quellen unzulänglich oder nur einseitig ausgebeutet, sei es, dass auf die architektonische Anlage und künstlerische Ausschmückung nicht genügend Rücksicht genommen wurde. Noch schlimmer stand es um die Vervielfältigung einzelner Kunstschätze der Burg, namentlich der Wand- und Tafelbilder, die doch wegen ihres hohen Alters und der Schönheit ihrer Durchführung Gegenstand allgemeinen Interesses sind, denn schon seit G. E. Lessing 1774 die Frage über das Alter der Oelmalerei aufwarf, begann zwischen Künstlern und Kunstgelehrten ein edler Wetteifer in der Beurtheilung der Bedeutung und des Werthes der Karlsteiner Malereien, ohne dass Jemand daran dachte, dieselben durch gute Wiedergabe weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Durch die Gewährung aller nothwendigen

Geldmittel hat die genannte Gesellschaft ein monumentales Werk ermöglicht, wie Böhmen in dieser Art noch keines aufzuweisen hat, das sich nach jeder Beziehung, was Text und Ausstattung der Bilder anbelangt, mit den besten Leistungen des Auslandes ebenbürtig messen kann. Der auf dem Gebiete der Gothik als tüchtiger Fachkenner anerkannte Kunstgelehrte an der deutschen Universität in Prag, Dr. Josef Neuwirth, hat in dem Texte die Frucht jahrelangen Fleisses und begeisterter Vertiefung in dieses Kunstwerk niedergelegt und wurde auf das Beste unterstützt durch A. Bellmann, den Leiter der artistischen Anstalt, welche mit der sehr schwierigen Aufnahme der Bilder betraut wurde, welche sich alle Mühe gab und keine Kosten scheute, um die photographische Wiedergabe dieser mit richtigem Verständniss und scharfer Durchführung zu erzielen. Uns freut es, dass eine heimische Kunstanstalt so Grosses geschaffen, uns freut es aber noch mehr, dass der Wunsch des deutschen Dichters durch die deutsche Gesellschaft in Prag zur That wurde, welche auf diese Weise die patriotische Begeisterung für den Ruhm und die Blüthe des engeren Vaterlandes aufs Neue bethätigte.

Naturgemäss schildert Neuwirth im I. Capitel (S. 1—19) die Baugeschichte des Karlsteines und das Schicksal seiner Gemälde. Die Grundsteinlegung erfolgte am 10. Juni 1348 in feierlicher Weise im Beisein des Prager Erzbischofes Ernst von Pardubitz. Der Bau war grösstentheils schon 1357 bei Errichtung des Karlsteiner Capitels vollendet, einzelne Theile, insbesondere die künstlerische Ausschmückung der Innenräume durch Malerei und Edelsteine erfolgte aber entschieden bis 1367, so dass wohl eine Bauzeit von weniger als 20 Jahren ausreichte, um dieses Bauwerk zu schaffen, bei dem man ohne irgend welche Handhabe häufig an eine „Erinnerung an die im Titurel geschilderte, wunderbare Burg Montsalvage“ dachte. Näher liegt die von Bock zuerst geäusserte Ansicht, dass für Karlstein der päpstliche Palast in Avignon als Vorbild diente, wegen so mancher Analogien in der Durchführung der Details und überhaupt in Rücksicht des Einflusses, den Avignon auf die böhmische Kunstrichtung des 14. Jahrhunderts genommen, insbesondere seit Carl IV. 1344 den daselbst thätigen Architekten Matthias von Arras in seine Dienste nahm, der neben der Ausführung des Prager Domes gewiss auch mit Karlstein betraut war, wofür der Charakter der Bauanlage spricht, da er bei der monumentalen Einfachheit der Gliederung die Ausschmückung der Räume aufs Reichste mit Malereien ausführt, wie es auch in Avignon der Fall ist. Leider sind nur wenig geschichtliche Daten über die ältere Zeit und die Baugeschichte Karlstein's bekannt. Die Burg überstand die Hussitenstürme, litt durch einen Brand 1487 und war dann so halb dem Verfalle preisgegeben, bis unter Rudolph II. (1580—1590) zum ersten Male gründliche Wiederherstellungen vorgenommen wurden. Nach Aufhebung des Burggrafenamtes durch Ferdinand II. kümmerte sich Niemand um die Veste, die durch Verwitterung des Gesteines, selbst des Felsens, auf dem sie ruht, ungemein beschädigt wurde. Erst am Schlusse des 18. Jahrhunderts zogen die Bilder

das Interesse auf sich. Universitätsprofessor Franz Lothar Ehemant und der Maler Johann Quirin Jahn erwarben sich Verdienste um die Erhaltung derselben. Dem Besuche Franz I. am 23. Juni 1812 dankt sie wenn auch nur die nöthigsten Ausbesserungen. Unter Ferdinand I. wurde 1839—1842 die Restaurirung der Karlsteiner Tafelbilder im Wesentlichen nach dem 1832 von dem Prager Maler Franz Horčička gemachten Vorschlag durchgeführt, so dass dem Genannten ein nicht unwesentliches Verdienst an der Erhaltung der so bedeutsamen einheimischen Kunstschätze zufällt. Um diese Zeit glückte auch die Wiedererlangung der meisten Karlsteiner Bilder, bis auf die, welche in der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien verblieben. In unseren Tagen arbeitet man mit Reichs- und Landesmitteln nach dem Gutachten des berühmten Architekten Friedrich Schmidt unter der Leitung seines Schülers, des Prager Dombaumeisters Josef Mocker, um durch die Wiederinstandsetzung der Fundamente dem weiteren Verfalle Einhalt zu thun und um durch Entfernung jüngerer Zuthaten die Burg in ihrer ursprünglichen, stilgemässen Form zu erhalten.

Den Glanzpunkt Karlstein's bilden die Wandgemälde der Marienkirche (Cap. II, S. 21—42). Zwei Gedanken bestimmten die Ausschmückung derselben, nämlich die Apokalypse und die Bezugnahme auf Reliquien, deren Erwerbung Carl IV. selbst einen bestimmten Werth beilegte und im Bilde oder in einer das Gedenken stützenden Inschrift verewigt wissen wollte. Deutungen der leider sehr schlecht erhaltenen Darstellungen aus der Apokalypse auf der West-, Ost- und Südwand haben vorher Grueber (Kunst des Mittelalters in Böhmen, III), Zap (Kollegialní chrám) und am eingehendsten Sedláček (Karlštein) versucht, doch gebührt Neuwirth das Verdienst des Nachweises, dass ein „zusammenhängendes, systematisch angelegtes Ganze“ durchgeführt wurde, was sich aus dem Vergleich der Inschriften mit den Bilderresten, dann dieser mit einander und endlich mit den Illustrationen gleichzeitiger Handschriften der Apokalypse ergiebt. Herangezogen wurde zum Vergleich das „Scriptum super apocalypsim“ der Bibliothek des allzeit getreuen Domcapitels zu St. Veit (herausg. von Frind, 1873) und die Bilderbibel Welislaw's in der Fürst Lobkowitz'schen Bibliothek, ferner die in Trier, Turin und Bamberg befindlichen Bilderhandschriften, von denen letztere bis auf 6 in dem scriptum super apocalypsim fehlende Bilder dieselben Darstellungen enthält (Tafel IV—IX). Als Meister derselben könnte man an Thomas von Modena denken, welcher eine „Vertrautheit mit der Behandlung des im Süden für Monumentalmalereien nicht unbekannten Stoffes voraussetzen liess.“ Insbesondere die Darstellung der vier apokalyptischen Reiter zeigt eine fortgeschrittene, lebendige Auffassung, die sonst erst in späterer Zeit zum Ausdruck gelangt. An der rechten Wandfläche neben dem Fenster der Südwand finden sich in Architecturmalerei Carl IV. und seine erste Gemahlin Blanka, Carl IV. und ein Jüngling in Königstracht und Carl IV. vor einem kostbaren Reliquienkreuze (Tafel X—XII). Neuwirth deutet zum ersten Male S. 37—42 die zweite Scene richtig, die nicht nach der landläufigen Meinung Carl IV.

und seinen Sohn Wenzel darstellt, sondern den Kaiser, der von dem französischen Dauphin 1356 zwei Dornen aus der Krone Christi (duae spinae de corona in crystallo) erhält, die er im dritten Bilde in das kostbare Kreuz einfügt. Weil bei der grossen Vorliebe des Herrschers für Reliquien diese kostbare Erwerbung für seine Sammlung in der Zeit der Ausmalung der Kapelle erfolgte, wurde diese jedenfalls über dessen Wunsch, der auch bei der Anordnung der übrigen Bilder wahrscheinlich maassgebend blieb, zum ewigen Gedächtniss durch den Künstler ausgeführt. Die übrigen kleineren Bilder, welche kleinere Lücken füllen, stehen alle in enger Beziehung zu dem Cyclus der Apokalypse.

An die Marienkirche grenzt die in die Mauerstärke der Westwand eingebaute Katharinakapelle (Cap. III, S. 43—48), welche Carl IV. aufsuchte, wenn er abgeschieden von aller Welt sich längere Zeit religiösen Uebungen hingeben wollte. Sie trägt dementsprechend eine ganz eigenartige Stimmung in der Durchführung und dem Schmucke. Die Wände sind mit Halbedelsteinen auf strahlendem Gipsgrunde geziert, dann finden wir zum Ton der Umgebung passende und wohleingestimmte Bilder von 7 Heiligen, des Kaisers und seiner Gemahlin Anna von Schweidnitz, Gruppenbilder in der Eingangs- und Altarnische, endlich auch Reste alter Glasmalereien (Tafel XIII—XVIII, 2). Diese Arbeiten fertigte Thomas von Modena, da die Malerei, wie schon Kugler sagte, etwas Sienesisches an sich trage.

Das zur Kreuzkapelle führende Treppenhaus zeigt noch Reste von Wandgemälden der Wenzels- und Ludmila-Legende, so dass die ersteren auf der linken Seite von unten nach oben, die letzteren zur Rechten von oben nach unten laufen; die Wölbungen sind mit geflügelten, buntgemalten Engelgestalten ausgestattet. Der eigenthümliche mystische Zug Carl's IV. kommt auch hier zum Ausdruck. Hat der Kaiser in der Marienkirche seiner Vorliebe für theologische Fragen durch die Bilder der ihm zusagenden Apokalypse Ausdruck gegeben, so gab er hier einen mehr das Familieninteresse hervortretenden Anstrich, denn im „Luxemburger Stammbaum betonte der Hinweis auf die Familie der Herrschers einen profanen, in den Cyclen der Wenzels- und Ludmila-Legende einen entschieden religiösen Zug“. Schade, dass Carl's IV. Bildniss und die Portraite seiner Gemahlinnen fehlen, welche Passavant S. 54 hervorhebt, die wegen der Portraitähnlichkeit von Interesse wären, da diese Malerei anderer Provenienz ist als jene der Marien- und Katharinakirche. Für die Wenzelslegende und ihre Darstellungen (S. 49—54, Tafel XIX—XXVI) bieten sich zum Vergleiche die von Mathias Hutsky 1585 für Ferdinand von Tirol gefertigten Copien der Wenzelsbilder der Wenzelskapelle im Dom zu Prag (S. 58), die gleichzeitig mit den Karlsteiner Bildern entstanden und auf Dalimil's Fassung der Legende zurückgehen, endlich auch einige Bilder aus Welislaw's Bibel. Für die Ludmila-Legende (S. 54 ff., Tafel XXV—XXVIII) fehlen zum Vergleich ausser den Anklängen in der Wiener Handschrift No. 370 gleichzeitige Darstellungen, — und gerade darum ist dieser Cyclus für die Wandmalerei des XIV. Jahrhunderts von um so grösserem Werthe.

Von da gelangen wir in die berühmte Kreuzkapelle, deren 133 Tafeln, von denen noch heute 126 in guter Erhaltung den geweihten Raum zieren, zu Böhmen's werthvollsten Bilderschätzen gehören (S. 65—77. Tafeln XXIX—XLIV.). Die Tafeln enthalten in einem bestimmten Zusammenhange die Bilder verschiedener Heiliger, Streiter der Kirche und Könige, auch heiliger Frauen, deren Reliquien Carl IV. erworben und zur höheren Weihe der Bilder in den Rahmen hat befestigen lassen. Neuwirth unternimmt die genaue Deutung derselben, soweit dies möglich ist, wobei er hinweist, dass nur in der Kapelle der Burg zu Zwingenberg am Neckar, die in dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts ausgeschmückt wurde, eine Analogie vorliegt, bei der sich allerdings der Einfluss von Karlstein nicht erbringen lässt, ausser wenn wirklich diese Bilder eine Verwandtschaft zu dem Altar in Mühlhausen am Neckar zeigen, der erwiesenermassen böhmischen Ursprungs ist. Leider ist das Hauptaltarbild, die Kreuzigung (Taf. XXI) und das Marienbild des Thomas von Modena (Tafel I) in der Gemäldegalerie in Wien. Die Wölbungen im Ostfenster zeigen Darstellungen der Verkündigung (Tafel XLVI), Heimsuchung und Anbetung der heiligen drei Könige (Tafel XLVII), jene im Fenster der Westwand charakteristische Darstellungen aus der Apokalypse (Tafel XLIV, XLV), welche an die Malereien in der Marienkirche anknüpfen und so den Faden des eigenthümlichen mystischen Zuges, dem wir in der Karlsteiner Decoration begegnen, weiter führen, und mit dem Reliquiencultus Carl's IV. auf das Engste verbinden. Ausser der kostbaren Edelsteinverzierung der Wände, dem prachtvollen Eisengitter, durch welches der Raum in zwei Theile getrennt wird (Abb. 14), der reicheren Architectur der Nischen und des Gewölbes, der symbolischen Darstellung des Himmels und einem Betpult (Abb. 15) befinden sich daselbst nur wenig Objecte aus älterer Zeit aufbewahrt, welche das Interesse des Beschauers, das sich hauptsächlich den Tafelbildern zuwendet, auch nur im Geringsten davon ablenken könnten.

Ausser dem Wiener Altarblatt (Tafel I) stammen noch, durch Inschrift beglaubigt, von Thomas von Modena zwei Flügel eines Triptychons, welche Maria mit dem Kinde und den Schmerzensmann darstellen (Tafel II, Abb. 12), dagegen ist von den erhaltenen Bildern in Karlstein das Altarwerk des Palmatiuskirchleins in Budnian (Tafel XLVIII, XLIX), eine Leistung aus der Zeit Wladislaw's II., für diese nicht ohne Interesse. Leider sind zwei Bildercyclen, die noch aus Carl's IV. Zeit stammen, in Verlust gerathen. In einem Saale befand sich die „Genealogia“ des Luxemburger Fürstenhauses über Carl's IV. Befehl gemalt, welche auf die Trojanersage und Carl d. Gr. zurückgriff und bis Herzog Johannes III. von Brabant († 1355) reichte. Der Brabanter Gesandte Edmund de Dynter hat sie gesehen, als er bei Wenzel IV. 1413 auf der Burg weilte. Diese Darstellungen sind identisch mit dem „rod císaře Karla IV.“, der unter Rudolf II. beseitigt wurde. Die zweite Darstellung veranschaulicht das Wunder, das sich Carl IV. 1353 unter seinen eigenen Händen zutrug, als er beim Besuche des Prager Agnesklosters von der Reliquie des heiligen Nicolaus einen

Finger loslöste und die Wunde zu bluten begann, die, als der Erzbischof von Pardubitz sich persönlich überzeugen wollte, bis auf eine kleine Narbe wieder geschlossen war. Johannes von Marignola berichtet, dass der Kaiser in Karlstein „in sua camera", also in seinem Gemache wahrscheinlich über der St. Nicolauskapelle, diesen Vorgang darstellen liess. Leider lässt sich über beide verlorenen Cyclen nichts Näheres mit Gewissheit sagen; die Reste des letzteren sollen erst 1821 beseitigt worden sein. Erhalten ist in der jetzt ganz schmucklosen Nicolauskapelle, deren Namen wahrscheinlich mit diesem Doppelwunder in engem Zusammenhange steht, nur mehr eine Holzstatue des heiligen Nicolaus (1,3 Meter hoch, Abb. 13) von nicht gerade sonderlicher Durchführung, welche aber bereits gleich von Anfang für die Kapelle bestimmt gewesen zu sein scheint.

Nach diesen ikonographischen Studien über die einzelnen Malereien in Karlstein folgt im letzten Capitel die Zuweisung der Arbeiten an die einzelnen namentlich bekannten Künstler und gleichzeitig eine Würdigung derselben vom Standpunkte des Kunstkritikers, in welcher Neuwirth ohne Voreingenommenheit und ohne Befangenheit durch frühere Untersuchungen sein eigenes, auf Autopsie und richtigen Blick begründetes Urtheil ausspricht, dem wir umsomehr beipflichten müssen, da er stets, soweit es überhaupt sein kann, mit den Quellenbelegen Hand in Hand geht, so dass den früheren Anschauungen entgegen zum Theil eine ganz neue Auffassung dargelegt wird. Dem Thomas von Modena fallen demnach zu: das Bild in der Wiener Galerie, das aber ursprünglich nicht für die Kreuzkapelle bestimmt war, und die beiden Altarflügel in Karlstein, durch eigenhändige Inschriften des Künstlers gekennzeichnet; dann die apokalyptischen Bilder der Marienkirche, ebenso in der Katharinakapelle das Nischenbild, die Kreuzigung und die heilige Katharina. Er arbeitete daselbst zwischen 1352—1357 und hatte gewiss Einfluss auf die in Karlstein arbeitenden Künstler, die er zum Theil mit der Technik der Italiener vertraut machte. Vielleicht schuf er auch die Bilder in der Nicolauskapelle, wozu er am besten berufen schien da er im Kloster des Dominicanerordens St. Nicolaus in Treviso vor seiner Berufung nach Prag denselben Stoff bearbeitete (Vergl. S. 87—94). Meister Theodorich von Prag führte die Tafel- und Wandmalereien in der Kreuzkapelle, insgesammt aus, denn des Thomas' Altarwerk war für dieselbe ursprünglich nicht bestimmt. Seine Arbeitszeit fällt zwischen 1364—1367 (S. 94—103). Dem einigemal erwähnten Maler Nicolaus Wurmser aus Strassburg fallen die Treppenarbeiten zu, welche in Auffassung, Durchführung und Technik von denen der beiden anderen Künstler wesentlich abweichen.

Wie kein anderes Monumentalwerk Carl's IV. trägt der Karlstein den Charakter des internationalen Gepräges der karolinischen Kunst an sich: ein französischer Architect entwirft die Anlage; Italien, Deutschland und Böhmen liefern die Maler und Decorationssachen; aus allen Ländern stammen die Reliquien mit ihren kostbaren Verschlüssen und bestimmt ist die Burg zur Aufbewahrung der deutschen Reichsinsignien und des böh-

mischen Kronschatzes. Es lenkt daher diese Detailstudie Neuwirth's das allgemeine Interesse der Kunstforscher und Kunstfreunde auf sich, da sie einen die Allgemeinheit betreffenden Gegenstand behandelt, denn was die Mitte des 14. Jahrhunderts an Kunst und Schönem aufbieten konnte, hat Carl IV. mit freudigem Sinne zur Verherrlichung und kostbaren Ausstattung des geliebten „pallacium de Karlsteyn prope Pragam“ in seinen Dienst genommen.

Linz. *Ad. Horčička.*

F. v. Reber, Ueber die Stilentwickelung der schwäbischen Tafel-Malerei im 14. und 15. Jahrhundert. (Sonderabdruck aus den Sitzungsberichten der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der königlich bayerischen Academie der Wissenschaften 1894, Heft III, S. 343—389). München 1895. 8⁰.

Was Grüneisen vor fünfundzwanzig Jahren in seiner übersichtlichen Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben (Schorn's Kunstblatt 1840) versucht, das ist hier dem Stande der neueren Forschung gemäss in einer die Kenntniss der schwäbischen Malerschule wesentlich fördernden Weise durchgeführt worden. Voran wird der Gesichtspunkt gestellt, dass Schwaben in künstlerischer Hinsicht weniger durch den Niederrhein als durch den Oberrhein beeinflusst worden sei. Nur an zwei Punkten Oberdeutschland's mache sich im Quattrocento niederländische Einwirkung bemerklich, in Colmar bei Martin Schongauer und in Nördlingen bei Friedrich Herlin. Tüchtige Künstler, wie Stephan Lochner und Hans Memling, wurden wohl, wenn sie vom Süden nach dem Niederrhein zogen, dort dauernd festgehalten; die Mehrzahl ihrer Stammesgenossen aber verfügte nicht über die nöthigen Vorkenntnisse, um in den Niederlanden Beschäftigung finden zu können.

Von den beiden ältesten Tafelmalereien Schwaben's wird die mystisch-symbolische Composition der Jungfrau Maria in Bebenhausen, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, dahin charakterisirt, dass sie noch ihren Ursprung aus der Wandmalerei zeige; das Altarwerk in Mühlhausen am Neckar (bei Cannstatt), vom Ende desselben Jahrhunderts, das bekanntlich starke Anklänge an den Stilcharakter der böhmischen Malerschule zeigt, aber dahin, dass, wenn es auch nicht speciellen Tafelbildstil zeige, es doch aller miniaturartigen Anklänge entbehre.

Ein Höhepunkt der schwäbischen Malerei ist erst mit Moser's Tiefenbronner Altar von 1431 erklommen. Ist die kleine, zwei Stunden von Pforzheim gelegene Ortschaft auch nicht bequem zu erreichen, so ist doch deren Besuch einem Jeden, der lebhaftes Interesse für die Entwickelung der heimischen Malerei besitzt, aufs Wärmste zu empfehlen, denn der Altar bildet ein Denkmal nicht nur deutschen Fleisses, sondern auch echt deutscher Gemüthstiefe. „Die Scenen,“ heisst es auf S. 366, „spielen sich in verständlicher Bewegung ab, Haltung und Geberde erscheint der jeweiligen Situation angemessen, der Bann typischer Stellungen ist gebrochen. Auch die landschaftliche und bauliche Scenerie tritt in ihre volle Gleichbe-

rechtigung.“ Monumentaler Sinn fehlt freilich gänzlich, wie überhaupt der Ausgangspunkt des Künstlers in der Illuminirkunst zu suchen ist. Für Morellianer wird als Zeichnungseigenthümlichkeit die von obenher gequetschte Ohrmuschel und deren Schiefstellung mit dem in der Richtung des Hinterhauptes zurückgeschobenen Ohrläppchen erwähnt. Ob dieses Merkzeichen sich auf den beiden Tafeln der Kreuzschleppung und der Kreuzigung in der Darmstädter Galerie No. 171 und 172 findet, vermag ich nicht anzugeben; doch möchte ich die Aufmerksamkeit der Forscher auf diese beiden Bilder lenken, da sie mir, als ich sie unmittelbar nach dem Besuch Tiefenbronn's sah, durchaus den Eindruck von Arbeiten Moser's machten. Freilich hängen sie sehr hoch und bedürften daher einer Besichtigung aus der Nähe.

In eingehender Weise wird weiterhin Schüchlin's grosser in derselben Kirche befindlicher Altar von 1469 behandelt. Schüchlin, führt Reber aus, erinnert an den älteren Holbein, übertrifft ihn aber an Unmittelbarkeit und Wahrheit der Empfindung; der Nürnberger Pleydenwurf-Wohlgemut'schen Schule steht er nahe, wie namentlich aus dem Vergleich mit dem Hofer Altar von 1465 in München hervorgeht, der in der allgemeinen Anordnung wie in vielen Einzelheiten Verwandtschaft zeigt; nur wird Schüchlin weder, wie Thode annimmt, Mitschüler Wohlgemut's in einem Nürnberger Atelier, noch gar, wie Vischer vermuthet, Wohlgemut's Lehrer gewesen sein, sondern eher, nach der weiteren Hypothese Vischer's, dessen einflussreicher Genosse zur Zeit, als der Hofer Altar entstand. Für eine solche Beziehung spricht auch der Umstand, dass Schüchlin mit einem Nürnberger Maler Rabmann verschwägert war. Von seiner Kunstweise wird S. 384 gesagt, dass „das besten Falles damatische Element, das in den fränkischen Werken an die derbe Weise der Zunftspiele erinnert, bei ihm zu einem sinnigeren, empfindungs- und reflexionsfähigen Wesen und zu einer Innerlichkeit gelangt, die einen gewissen lyrischen Klang hat. Auch hat es den Anschein, dass das kalte grelle Colorit der Franken hier einem tieferen und tonigeren gewichen sei,“ doch lasse der restaurirte Zustand der Bilder ein sicheres Urtheil nicht zu. Sehr erfreulich ist es, dass Reber die Ansicht, als seien die flüchtiger behandelten Rückseiten Gehilfenwerk, zurückweist, da gerade diese von jeder Restauration verschont gebliebenen Theile das treueste Abbild von der Kunst des Meisters geben. Sind auch die als Stillleben behandelten Darstellungen von Kirchengeräthen an den Laibungen der Staffel von besonders feiner Ausführung, so reicht dies nach Reber doch nicht hin, um einen niederländischen Einfluss nachzuweisen.

Durch Schüchlin erst wurde der schwäbische Stil in seinem schnitzmässigen Charakter, der selbst auf Schongauer eingewirkt, festgestellt. Als die Fortbildner dieser Kunst nennt Reber Holbein den Aelteren und Schüchlin's Schwiegersohn Zeitblom. Als Werke, die auf den Namen Schüchlin hin noch zu untersuchen sind, bezeichnet er die grosse Kreuzigung in St. Georg zu Dinkelsbühl, die Beweinung Christi von 1483 auf Schloss Meffersdorf in Schlesien, die Grablegung Christi in der städtischen Galerie zu Bamberg

(Nr. 10, Wohlgemut genannt), die acht Ausschnitte aus sogenannten typologischen Bildern von Zwiefalten, im Museum für vaterländische Alterthümer zu Stuttgart, und den kleinen Apostelaltar von Blaubeuren, gleichfalls in Stuttgart. — Noch sei darauf hingewiesen, dass Reber nicht ungeneigt ist, der lokalen Ueberlieferung Vertrauen zu schenken, wonach das grosse Fresco des jüngsten Gerichtes von 1471 im Ulmer Dom von einem gewissen Jesse Herlin herstammen soll.

Anknüpfend an die vorstehenden Zeilen mag auf eine Arbeit des Mitherausgebers dieser Zeitschrift, Henry Thode, hingewiesen werden, worin die altkölnische Malerschule einer kurzen aber eindringenden Betrachtung unterworfen wird (veröffentlicht in der „Aula" I. Jahrgang (1895) Nr. 7 bis 9). Als die Hauptentwickelungsstufen dieser Malerschule werden die erste, noch durchaus selbständige von 1350 bis 1450, die zweite unter niederländischem Einfluss, und endlich die dritte unter italienischem Einfluss, mit Bruyn einsetzend, unterschieden. Als die wichtigste von ihnen wird aber die erste anerkannt, weil sie das deutsche Wesen und Kunststreben rein zum Ausdruck bringt. Dem „Meister der Madonna mit der Bohnenblüthe" (früher Meister Wilhelm genannt) wird dabei die Stelle des ersten Künstlers, der in der Natur seine Lehrmeisterin suchte, angewiesen: das Dombild Stephan Lochner's aber wird als die stilistisch grösste Schöpfung nicht nur der kölnischen, sondern der deutschen Malerei überhaupt anerkannt, da das Streben der kölnischen Kunst nach Typenbildung sich in den Werken dieses Meisters ganz und voll ausgesprochen und ausgelebt, und kein anderer deutscher Meister je wieder eine solche wunderbare Harmonie des Colorits erreicht habe, wie Lochner. — In dem schrullenhaften Meister des Bartholomäus erkennt Thode einen verspäteten Reaktionär gegen die aus den Niederlanden übernommene Nüchternheit der Anschauung: Joos van Cleef den Aelteren, den Meister des Todes der Marie, giebt er Flandern zurück; in Bruyn's italianisirenden Malereien endlich erblickt er die letzte Besiegelung der verhängnissvollen Selbstvernichtung, die mit der Aufnahme der niederländlischen Manier begonnen hatte. Diese anregenden Ausführungen werden noch durch viele Einzelheiten, die in die feinen Charakteristiken der verschiedenen Meister verflochten sind, belebt. Zu bedauern ist nur, dass der eigenartige, von hohem Stilgefühl erfüllte Meister von S. Severin keine eingehendere Würdigung gefunden hat. *W. v. S.*

Gaetano Milanesi, Di Attavante degli Attavanti, miniatore. Estratto della Miscellanea storica della Valdelsa, Anno I fasc. I Castelfiorentino 1894.

Vorliegender Aufsatz ist eine der letzten Arbeiten des im Frühling dieses Jahres verstorbenen unvergesslichen Altmeisters der italienischen Kunstforschung. Sie enthält einige neue Nachrichten, die das von ihm über den Meister in dem Commentar zu seiner Vasariausgabe (III, 231) beigebrachte in einigen wesentlichen Punkten ergänzen. Zur Biographie

des Künstlers erfahren wir, dass er zweimal verheirathet war: von 1490 bis 1494 mit Violante di Nicc. Berardi, von 1495 bis zu seinem Tode mit Maria di Tom. Uberti. Aus der Erbschaft nach seinem 1481 verstorbenen Vater fiel ihm der dritte Theil an dem väterlichen Hause in Castelfiorentino und ein Podere in Pisangoli zu. In Florenz bewohnte er seit 1491 sein eigenes Haus in Via Fiesolana und besass in Santa Maria a Montici in der Umgebung der Stadt ein zweites Haus mit Garten. Der genaue Zeitpunkt seines Todes ist nicht zu bestimmen, seit 1511 fehlen alle Nachrichten über ihn. Von seinen sechs Söhnen aus zweiter Ehe überlebte ihn nur einer, Francesco mit Namen, mit dem um 1550 der florentinische Zweig der Familie ausstarb. — In der Aufzählung der Arbeiten unseres Meisters führt der Verfasser das für den Bischof von Dol 1483 und 1484 ausgeführte Missale noch immer als verloren an, wo wir doch seit L. Delisle's Entdeckung (Le missel de Thomas James, évêque de Dol, in der Bibliotheque de l'Ecole des Chartes t. 43 [1882] p. 311 ff.) wissen, dass es heute, wenn auch in verstümmeltem Zustande, eines der Cimelien der Kathedrale von Lyon ist. — Von den 19 Corvinacodexen zu Budapest, deren grösseren Theil Milanesi für Attavante in Anspruch nimmt, gehört ihm sicher keiner an (s. den Catalog der 1882er Bücherausstellung zu Budapest); wohl aber sind ihm in der Hofbibliothek zu Wien ausser den beiden aus der Estense stammenden, bezeichneten, jüngst aber durch Geschenk des Kaisers in die Pester Museumsbibliothek gelangten Handschriften (Homilien des Joh. Chrysostomus über den ersten Brief an Timoteum, und Commentar des h. Hieronymus zum Ezechiel), die Milanesi allein anführt, auch noch die bezeichnete Handschrift der Briefe des h. Augustinus und die wohl nicht ausdrücklich bezeichneten, aber ganz und gar seine Manier verrathenden beiden Codices, der Commentar des h. Athanasius über die Römerbriefe und der lateinische Philostrat zuzuschreiben. — Ebenso gehören ihm, obwohl von Milanesi nicht angeführt, an: die Homilien des Joh. Chrysostomus über den Korintherbrief in der kaiserlichen Bibliothek zu Sankt Petersburg, der Brief Naldo Naldi's an Mathias Corvinus über seine Bibliothek, in der Bücherei des Gymnasiums zu Thorn, der lateinische h. Didymus von Alexandrien im Besitz des Jesuitencollegiums zu Rom, der Psalmcommentar des h. Augustinus in der Stuttgarter Bibliothek, das prächtige Brevier des Graner Erzbischofs und das Breviarium in Psalmos des h. Hieronymus in der pariser Nationalbibliothek, von den letztangeführten sechs Handschriften nur die letzte mit dem Namen Attavante's bezeichnet und datirt 1488, indess auch die übrigen nach ihrem mit seinen beglaubigten Arbeiten völlig übereinstimmenden Charakter ohne Zweifel von ihm stammend, und alle mitsammen einst zur Corvina gehörig.

Ob dem Meister hingegen die ihm von Milanesi nicht auf eigene Prüfung hin, also nicht ganz sicher zugetheilten Codices der Trivulziana in Mailand (ein Horazcommentar von Porphyrius und ein Musiktractat von Fra Fulgenzio), sowie ein dritter bei der Marchesa Trotti-Belgioioso (Sen-

tenzen des Joh. Damascenus) auch angehören, vermögen wir, da sie uns unbekannt und auch sonstige Aeusserungen darüber nicht vorhanden sind, nicht festzustellen. — Endlich ist ein vorher noch nirgends erwähnter Codex hier anzuführen, der sich bis vor Kurzem im Dépôt des Staatsarchivs zu Florenz befand. Eine kurze Beschreibung desselben nach Notizen, die Referent selbst davon nahm, dürfte nicht unwillkommen sein. Auch er wurde ursprünglich für die Corviniana hergestellt, und enthält einen Commentar zu Juvenal aus der Feder Domizio's da Caldiera, des bekannten Humanisten, der zuerst Familiare des Cardinals Bessarion, dann von Sixtus IV. unter die apostolischen Sekretäre aufgenommen, 1478, erst 32 Jahre alt, in Rom starb. Einer der fruchtbarsten Commentatoren der Klassiker — wir besitzen von ihm Ausgaben des Martial, Juvenal, Virgil, Sueton, Ptolemäus mit weitläufigen Erläuterungen — war er zugleich neben Lor. Valla durch das Bestreben, sich seinen Ruhm aus der Unkenntniss und den Fehlern seiner Genossen zu zimmern, einer der „Ahnherren der philologischen Ungezogenheit“. Die vorliegende Handschrift seines Juvenalcommentars trägt nun auf dem sonst leeren Recto des ersten Pergamentblattes oben die eigenhändige Bezeichnung in einfacher Cursivschrift: Attavantes de florentia pinsit. Das Tergo zeigt in der Mitte des Blattes den in ein von Arabesken umschlossenes Rund mit Lapidarschrift eingezeichneten Titel: Dom. Calderini Comentaria in Juvenalem. Das Recto des zweiten Blattes zeigt die bei Attavante gebräuchliche reiche Umrahmung mit vier Humanisten(?)-Porträts in den Ecken (wovon zwei jedoch ausgeschnitten sind), den verschiedenen Imprese von Mathias Corvinus in den beiden verticalen Randleisten, und seinem grossen Königswappen in der Mitte der unteren Rahmenleiste. In der grossen Initiale E, womit der Text beginnt, sehen wir das schöne Bildniss Calderini's. Sonst enthält der Codex kein ganzseitig miniirtes Blatt, sondern nur reichliche Initialen, in arabeskirten Quadraten eingeschlossen, und an der linken Seite des Quadrats mit Blumenrankenornament auf Goldgrund, wie Attavante es auch sonst liebt, geschmückt. Er wurde vor längeren Jahren von seinem Besitzer Gaetano di Francesco Monti in Pisa (via Mazzini No. 101) dem florentiner Staatsarchiv zur Aufbewahrung übergeben, im April 1895 jedoch von ihm wieder zurückgenommen. (Die Angabe Milanesi's, als ob sich im „Museo Monti“ auch andere Kunstschätze befänden, beruht indess auf einem Irrthum; der Eigenthümer unseres Codex besitzt sonst keine Werke alter Kunst.) *C. v. Fabriczy.*

Graphische Kunst.

Hans Wolfgang Singer, Geschichte des Kupferstichs. (Illustrirte Bibliothek der Kunst- und Kulturgeschichte.) Magdeburg und Leipzig. Walther Niemann. gr. 8⁰. VII. 288 S.

Die Wenigen, die an der wissenschaftlichen Kunstforschung wirklich ein sachliches Interesse nehmen, müssten sich eigentlich nachgerade



daran gewöhnt haben, oberflächliche sogenannte „populäre“ zusammenfassende Darstellungen eines Wissensgebietes mit Gleichmuth über sich ergehen zu lassen. Das Interesse, das die Wissenschaft an der sachgemässen Verbreitung ihrer Resultate nehmen muss, ist aber doch so gross, dass es oft fast unmöglich ist, über solche Publicationen, zumal wenn sie in anspruchsvollem, herausforderndem Tone abgefasst sind, ohne Protest zur Tagesordnung überzugehen. Als solchen möge man die folgenden Zeilen betrachten. — Wohl Niemand mehr glaubt an die Fabel von einen principiellen Gegensatze zwischen wissenschaftlicher und populärer Darstellung. Wenn nichts anderes, so kann die rapide Verbreitung der Kenntniss von epochemachenden Entdeckungen auf allen Gebieten der Wissenschaft zeigen, dass ein solcher Gegensatz nicht besteht. Die Schwierigkeit besteht nur wesentlich darin, da, wo ein actuelles Interesse fehlt, die richtige Auswahl der Beispiele zu treffen, die grossen Gesichtspunkte scharf hervorzuheben und den Zusammenhang des Einzelnen hervortreten zu lassen, um den mit dem Gegenstand Unbekannten eine klare Vorstellung zu bieten, die er mit anderen, ihm geläufigen in Verbindung bringen kann. Nichts ist schwerer als dies! Und doch sind es meist gerade Diejenigen, die dem betreffenden Gebiete sich erst kürzlich genähert haben, ihm also noch sehr fern stehen, die ebensowenig wie die Schwierigkeiten die wesentlichen Eigenthümlichkeiten des Gegenstandes und die Erfordernisse der Darstellung desselben erkannt haben, die sich an solche schwierige Aufgabe wagen. Besonders die Geschichte der Kunst, die ja immer noch nicht als ernstes Studium angesehen wird, ist ein beliebter Tummelplatz der „geistreichen“ Leute, die „interessant“ schreiben, die „über dem Gegenstande stehen“ (weil sie nie in ihn einzudringen sich bemüht haben), die, oft stolz auf äussere Erfolge, auf gründliche wissenschaftliche Arbeit (die sie übrigens meist nach Kräften ausbeuten) mit Verachtung herabblicken.

Leider hat sich die Kunstliteratur durch die „Geschichte des Kupferstiches“ von H. W. Singer wieder um ein Erzeugniss dieser Art vermehrt. Wer leichten Sinnes ist, wird sich über das drollige „Deutsch“ wie über die komischen Vorstellungen des Verfassers von der Sache amusiren, wer ernster ist, wird aber wenig Freude daran haben. Der Verfasser geht augenscheinlich von der Ansicht aus, dass es sich für seine Leser nur darum handeln könne, sein, des Verfassers, Urtheil über eine Reihe bekannter Künstler zu vernehmen. Der historische Zusammenhang der Kunstwerke untereinander, die jedes einzeln für sich wohl dem Beschauer Freude machen können (und das auch ohne Handbücher), die ihm aber einzeln doch mehr oder weniger Räthsel bleiben, ihm erst durch die Kenntniss ihrer „Geschichte“ zum vollen Verständniss und damit zum vollen Genuss kommen können, ist dem Verfasser offenbar sehr gleichgültig. Seine Eintheilung ist also sehr einfach: 15., 16., 17., 18., 19. Jahrhundert. Erst beim 18. Jahrhundert macht er die tiefsinnige Bemerkung, die auch als Einleitung des Capitels dient: „Es decken sich selbstverständlicher Weise die Epochen des Kupferstiches nicht so genau mit den

Jahrhunderten, wie es auf den Ueberschriften unserer Abschnitte zu lesen ist.“ Er nimmt es aber doch mit der Sache sehr ernst, denn p. 94 glaubt er sich entschuldigen zu müssen: „Villamena starb erst um 1622, und so wären wir demnach schon über die Zeitgrenze, die im Titel dieses Abschnittes steht, hinausgeeilt.“ In diese selbe Zwangsjacke der Eintheilung des Stoffes nach Jahrhunderten ist aber noch eine zweite Eintheilung hinein eingepresst: die nach den verschiedenen Techniken. Die Radierung wird vom eigentlichen Kupferstich ganz getrennt und als „17. Jahrhundert“ selbständig behandelt. Diese mechanische Theilung, dies Auseinanderreissen der einzelnen Techniken, die doch im engsten künstlerischen Zusammenhange mit einander stehen, die häufig von demselben Künstler und in ein und demselben Werke verwendet worden sind, ist offenbar verfehlt und kann nur verwirrend wirken.

Nach der Einleitung, in der in sehr trivialer Form einige der altbekannten Bemerkungen über „den Mann aus dem Volke“, den die hohen Preise der Gemälde dazu zwangen, sich mit einem Kupferstichkabinet zu begnügen, über den Gegensatz zwischen nordischer und südländischer Kunst und dergleichen wiederholt sind, werden die einzelnen Künstler in keineswegs einwandfreier chronologischer Ordnung angeführt, meist nur durch eine rhetorische Form mit dem Vorgänger verbunden. Z. B. (p. 18): „Liebesgärten waren auch ein beliebter Vorwurf“ zur Einführung des Meisters der Liebesgärten; (p. 34) wird „Mantegna, in der Universitätsstadt Padua erzogen“, ohne weitere Umstände uns nach einer ganzen Reihe seiner Schüler vorgestellt; p. 93 leitet die hübsche Bemerkung: „In Mantua erhebt der Stich noch einmal auf kurze Dauer sein Haupt“ die Schule der Ghisi ein; p. 160: „Ausschliesslich Thierradierer ist Paul Potter“ u. s. w. Nur einige bedeutende Künstler geniessen den Vorzug einer besonderen, längeren Einleitung, die aber wesentlich nur den Vorwand zu „ästhetischen“ Bemerkungen bietet.

Charakteristisch für die historischen Vorstellungen des Verfassers ist es, dass er (p. 168) Dürer „einen Kleinstädter“ nennt! Aber ebenso wie die Darlegung der historischen Entwickelung des Kupferstiches und seines Zusammenhanges mit den anderen Künsten, ist auch die Betrachtung der practischen Zwecke, die die Stecher mit ihren Werken verfolgten, völlig vernachlässigt. Hätte der Verfasser bemerkt, dass es Mantegna auf die Reproduktion seiner Federzeichnungen, den Stechern der Marcantonschule wesentlich nur auf eine Wiedergabe des Gegenständlichen, auf Herstellung von Vorbildern oder Abbildungen für Künstler und Archaeologen ankam, würde er sie doch wohl anders beurtheilt haben, wie er sich auch über Riedinger vielleicht weniger ereifert haben würde, wenn er bedacht hätte, dass jener Künstler nicht sowohl Jagdbilder als vielmehr einen zoologischen Atlas zur Belehrung für Jagdliebhaber herstellen wollte. Dafür legt der Verfasser aber ganz besonderen Werth auf das Format der Stiche, auf die Gegenstände der Darstellung und besonders auf die „Stofflichkeit“ der technischen Ausführung, die ihm als Gradmesser für die Tüchtigkeit eines jeden Stechers zu dienen scheint.

Es kann natürlich nicht unsere Absicht sein, die unzähligen Versehen und Irrthümer des Verfassers hier zu erwähnen. Einige der Urtheile, die auf's Gerathewohl herausgegriffen sind, werden seine Betrachtungsweise genügend erkennen lassen. Den armen Stechern des 15. Jahrhunderts geht es meist schlecht. Vom Meister von 1446 heisst es: „dass seine Perspective noch ganz ungenügend ist, ist selbstverständlich, aber auch in der Zeichnung ist er (!) ungelenk und falsch," „im Ganzen ein unerfreulicher Meister". Dem Meister E. S. wird vorgeworfen, „dass er die Köpfe von Menschen sechsmal so gross als die Fenster der Häuser, vor denen sie stehen," zeichnet, „er hat sich schon in eine recht typische Form (Stulpnase à la Oberländer u. dgl.) hineingearbeitet," dann wird er gar „roh und derb" genannt. Tiepolo's Kunst wird (p. 146) als „flott und frech" bezeichnet. (Mit solchen Ausdrücken sollte der Verfasser doch etwas vorsichtiger sein!) Am schlimmsten ergeht es aber dem armen Raffael. Es ist ja jetzt Mode, ihn für einen Charlatan und Kunstverderber zu erklären. Der Verfasser lässt sich diese gute Gelegenheit natürlich nicht entgehen — nach dem bekannten Recept, neue Ansichten, die so in der Luft schweben, die die Klugen aber vorläufig nur a voce aussprechen, als grosse neue Offenbarungen auszuposaunen. Er lässt sich in seiner Beurtheilung der alten Kunst, die aber auch nicht in sich consequent ist, von seiner Voreingenommenheit für die moderne Kunst leiten, für die er augenscheinlich mehr Interesse und auch mehr Verständniss besitzt. Der „Meister des Hausbuches" bringt es bei ihm bis zu dem Lobe (p. 20): „besser können wir's heute eigentlich auch nicht". Als ob es so fest stände, dass die heutige Kunst wirklich den Höhepunkt der bisherigen Kunstentwickelung bildete. An anderer Stelle heisst es: „Von einem Bilde wie Millet's berühmtem „Angelus" kann man allerdings sagen, dass der Künstler ganz streng nur die Natur wiedergab, und gar nichts eigenhändig gestaltete." Mit diesem ebenso trivialen wie falschen Urtheil würde der Künstler selber wohl am wenigsten einverstanden sein! Aber vielleicht erzählt uns der Verfasser ein anderes Mal, wie man „die Natur genau wiedergeben" kann. Interessant ist es jedoch, wie seine Vorurtheile über Kunst auch seine Auffassung der Natur beeinflussen: Jede italienische Landschaft erscheint ihm offenbar eo ipso „componirt", auch wo das, wie z. B. bei Both oder Swaneveldt, gar nicht der Fall ist. Was kann denn die Campagna dafür, dass sie so classisch ist!

Nichts verkehrter als so autoritativ und pretenziös ausgesprochene Urtheile in einem „populären" Buche. Hier sollte man doch noch viel zurückhaltender sein als in den wissenschaftlichen Abhandlungen, man sollte doch nicht dem Leser das Urtheil vorwegnehmen, sondern ihn zum eigenen Urtheil anregen, sollte sich bescheiden, ihn zu führen, und nicht ihm imponiren wollen, ihn eher auf die Schönheiten aufmerksam machen, als mit der billigen Erkenntniss der Fehler vor ihm glänzen zu wollen. —

Dass der Verfasser sich um die Kunstliteratur ebensowenig wie um die Kunstgeschichte kümmert, wäre, wenn Princip, jedenfalls thöricht;

als Princip aber doch verständlich; das Durcheinander von aufgerafften Resultaten der neuesten Forschung und von längst widerlegten Fabeln, ostentativer Nichtbeachtung der wissenschaftlichen Literatur und Reminiscenzen von Lesefrüchten und dgl. muss aber geradezu lächerlich wirken.

Was dem Verfasser aber vor Allem fehlt, ist die Liebe zur Sache. Alles wird von oben herab abgeurtheilt in anspruchsvollster und über alle Maassen nachlässiger Form. Wenn man sich schon über den burschikosen Ton der Ausdrucksweise hinwegsetzen wollte, würde man doch nicht umhin können, an einer Unzahl von grammatikalischen und syntaktischen Fehlern, undeutschen und schiefen Ausdrücken Anstoss zu nehmen, die nicht allein in einem Mangel an Kenntniss und Verständniss der deutschen Sprache, sondern auch der Gesetze des logischen Denkens ihren Ursprung haben. Hier nur einige Beispiele aufs Gerathewohl: „Das Papier ist bei Kupferstichen ein sehr wichtiger Gegenstand, für den Künstler sowohl als für uns Historiker und Sammler" (p. 5). „Das Eigenthümliche des Kupferstiches erhellt sich (!) am deutlichsten, wenn man ihn mit der Bleistift- oder Federzeichnung vergleicht" (p. 6). „Es ist schwer, sich einen Begriff des Blattes von der Platte zu machen" (p. 6). Unlogisch ist der Schluss: „Jedenfalls ist die erste sicher datirte italienische Arbeit 27 Jahre später (als die angebliche Erfindung Finiguerra's) erschienen. Im Norden dagegen haben wir eine datirte Folge von Kupferstichen schon aus dem Jahre 1446. Es ist also dem Norden die Priorität der Erfindung des Kupferstiches gesichert, und zwar wird sie (?) allem Anschein nach in den Niederlanden stattgefunden haben" (p. 2–3). „Malerisch ist bei ihm die Hauptsache, und es (?) kann an Rembrandt erinnern, wenn wir sehen, dass . . (p. 20); „da ein Unglück seinem Vater alles Vermögen raubte, sah er sich zur weiteren Unterstützung auf sich selbst angewiesen" (p. 104). Besonders heiter stimmen uns (trotz unseres Mitgefühles) Potter's „schonungslos realistisch behandelte" Kühe, die, obwohl „mit Koth bedeckt", doch noch „ein wenig zu zierlich sind". (p. 160) — „Um ihn (den Grat) zu motiviren, wurde das Helldunkel in die Radierung eingeführt" (p. 166)! — „Und wenige Striche genügen stets, um unsere Phantasie auf richtige Bahnen zu leiten, so dass sie die unfertigen Winke selbst weiter bildet" (p. 134). — Und so weiter ad finitum, wie, wer will, selber sehen kann.

In diesem wirren Durcheinander von Irrthümern, falschen Vorstellungen und unverstandenen Beobachtungen, leidenschaftlich voreingenommenen, individuellen Urtheilen verlieren sich denn auch die wenigen guten und richtigen Bemerkungen des Verfassers. Besonders der letzte Abschnitt über die moderne Radierung ist lesbarer und lässt rege Antheilnahme und Verständniss für die Künstler und ihre Kunst erkennen.

Die Abbildungen, die den Text begleiten, sind wenig geschickt ausgewählt und angeordnet, häufig zu stark verkleinert und vor Allem von einer äusserst mangelhaften technischen Ausführung. *P. Kristeller.*

Kunsthandwerk.

National Art Library South Kensington. Classed Catalogue of printed Books. Ceramics. London, printed for Her Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode. 1895. 8⁰. XII u. 354 S.

Unter ihrem vorigen Leiter hat die Bibliothek des South Kensington Museums eine Reihe kurzgefasster Fachkataloge (classified lists) für die praktischen Benutzer herausgegeben. An sich ein sehr verdienstliches Unternehmen, litten sie in ihrer Form an den Schwächen vieler englischer Kataloge, der alphabetischen Anordnung unter Stichwörtern u. a. Der jetzige Oberbibliothekar Mr. W. H. James Weale beginnt jetzt eine neue Serie: umfassende Verzeichnisse alles dessen, was die Bibliothek nicht nur an Fachwerken, sondern auch in den Zeitschriften und Büchern allgemeiner Art über ein bestimmtes Gebiet besitzt. Die ungeheure Zahl von Titeln, die auf diese Weise gewonnen wird (für die Kunsttöpferei hier allein 3584 Titel), ist nach deutscher Art systematisch gegliedert; innerhalb der Abtheilungen folgen sich die Werke nach dem Jahr ihres Erscheinens, und die Titel sind so gewissenhaft aufgenommen und gedruckt, dass sich selbst unter der Menge deutscher Titel kaum ein Irrthum oder Druckfehler finden lässt. Da jeder Titel nur einmal aufgeführt wird, sind in den übrigen Abtheilungen, für die er etwa auch in Betracht kommt, Verweise gemacht. Ein Namenregister am Schluss enthält alle Verfasser nebst den betreffenden Seitenzahlen. Als bibliothekarische Leistung verdient der Katalog alle Anerkennung.

Die Eintheilung ist folgende: voran aus der ganzen Kunsttöpferei alles Technische, alle Werke über Stil und Verzierung, alle Handbücher; dann die einzelnen Zeiten, nach Ländern getheilt: der Abschnitt „Renascence“ reicht bis zur Erfindung des Porzellans, der Abschnitt „Modern“ von da ab bis heute. Nach meiner Erfahrung thut man besser, die Keramik der Neuzeit nach dem Material zu gliedern: Steinzeug, Majolika, Fayence, Porzellan; daneben als besondere Gruppen die Fliesen und Oefen. Unter diesen Rubriken vereinige man alle Werke, die dahin gehören, auch die Werke über die Technik und Verzierungsart der einzelnen Gruppen; im Londoner Katalog muss man z. B. die kleine Literatur über Steinzeug oder über Fliesen aus einer ganzen Reihe von Abschnitten zusammensuchen.

Die grosse Aufgabe, die der Bearbeiter sich stellt, nämlich das ganze einschlägige Material der Art Library zu bieten, ist allerdings in dem vorliegenden Katalog noch nicht erfüllt. Bisher hat nur ein Theil der Zeitschriften und allgemeinen Werke ausgezogen werden können; auch der ungewöhnlich umfangreiche Nachtrag, der dem Haupttheil des Katalogs angefügt ist, kommt bei Weitem nicht ans Ende. Z. B. sind Brinckmann's Arbeiten über die deutschen Fayencen nicht angeführt, da das „Kunstgewerbeblatt“, in dem sie zuerst erschienen, noch nicht verzettelt ist, und da der Führer durch das Hamburgische Museum, dessen Hauptstück sie bilden, nur unter Museumskatalogen citirt wird. Während jede kleine Vasenstudie im „Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts“ einzeln herausgezogen ist, fehlen die „Monumenti“ und das „Bulletino“ vermuthlich

in der Bibliothek und daher auch hier im Katalog. Man wird nicht verkennen, dass dadurch leicht ein schiefes Bild entsteht; und man darf sich wohl fragen, ob eine so weite Aufgabe überhaupt mit den Mitteln einer einzelnen Bibliothek zweckmässig gelöst werden kann, oder ob sie nicht mehr einer Bibliographie als einem Kataloge zukommt. Doch wird auch für das, was hier geleistet worden ist, jeder Bibliothekar und jeder Freund der Keramik dankbar sein.

Berlin. *P. Jessen.*

Margaret Stokes, Notes on the Cross of Cong. Dublin 1895, Fol. 12 S. 2 Tafeln.

Die durch ihre Zusammenstellung der frühen irischen Kunst in einem der Handbücher des South Kensington Museums bekannte Verfasserin hat dem Kreuze von Cong, jetzt im Besitz des Museums der Irischen Academie in Dublin, eine Monographie gewidmet, die uns neben den historischen Notizen dies verhältnissmässig grosse Werk irischer Kleinkunst in farbigen Tafeln vorführt. Es ist eine Goldfiligranarbeit über einem Holzkern, bereichert durch den Schmuck eingefasster Emailstücke. Die Reliquie besteht in einem Stück vom Kreuze Christi. Ausführliche Inschriften, vereinigt mit einer Chroniknotiz, setzen die Entstehung ungefähr in das Jahr 1123. Wir haben es also mit einer Arbeit zu thun, die schon nicht mehr der reichen Frühzeit irischer Ornamentik angehört, die Motive sind vereinfacht, die trompetenförmigen Spiralen fehlen. Für die grosse Kunst, besonders die Steinsculptur und die Steinarchitectur, ist gerade aber diese spätere Zeit der Ornamentik wichtig, denn in ihr werden die Motive aus dem Kunstgewerbe in die Decoration der Steinbauten übertragen. Speciell auffallend sind an dem Kreuze die kleinen knopfartigen Rosetten, die an dem in leichten concaven Linien sich bewegenden Contur immer dort angebracht sind, wo mit einer scharfen Ecke eine neue Concave einsetzt. Sie sind die Vereinfachung der an älteren irischen Metallarbeiten, wie der Tara-Brosche, an solchen Stellen sich entwickelnden Spirale. Und gerade diese abgestumpfte Form, die Rosette an den Ecken, wie sie das Kreuz von Cong so ausgeprägt zeigt, ist in die Steinarchitectur eingetreten und bildet in einzelnen nordischen Gegenden einen charakteristischen Bestandtheil der Decoration an Portalen und Fenstern, der sich bis in die gothische Bauweise erhält und dann zuweilen in palmettenartiger Blattform ausgeführt wird. Anklänge zeigen die Fenster von Holyrood Chapel in Edinburg, eine vollständige Einbürgerung und Ausgestaltung dieses Motivs aber kann man an den zahlreichen kleinen Kirchen der Insel Wisby beobachten. Ob diese schwedischen Erscheinungen direct mit den irischen in Verbindung zu setzen sind, oder ob sie auf parallele Entwickelung der altnordischen Ornamentik in den verschiedenen Ländern deuten, ist eine Frage für sich. Vegetabilische Formen finden sich auf dem Kreuz von Cong noch gar nicht, und die Verflechtungen langleibiger Thiergestalten beruhen noch auf denselben Principien wie bei den älteren Werken und sind höchstens etwas leichter übersehbar in ihren Combinationen als bei jenen. *A. G.*

Versteigerungen.

Versteigerung der Gemäldesammlungen Matthias Nelles † zu Köln a. Rh. und Paul Henckels zu Solingen nebst kleineren Nachlässen (16. und 17. Dezember 1895) durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln.

Mit der Sammlung Nelles verschwand die letzte der Privatsammlungen Köln's, deren Schwerpunkt in den Bildern der alten Kölner Schule lag. Der Auctionskatalog enthielt Lichtdrucke der Hauptwerke und war mit besonderer Sorgfalt gearbeitet. Eine Notiz meldete, dass bei den Bildern des 14. bis 16. Jahrhunderts die Bestimmung der Meister durch Herrn D. L. Scheibler geschah. In Wahrheit war das indess — mit einer Ausnahme — nur bei den Bildern Nelles'scher Abstammung der Fall; was also sonst noch an früheren Bildern vorkam — es war nicht viel, aber schlecht — segelte unter falscher Flagge. Von wenig Geschmack im besten Fall zeugten auch die überschwänglichen Anpreisungen, die der Katalog jeder Nummer anhing. Die Malerei mag noch so gottverlassen gewesen sein, das gute Herz des Verfassers fand doch etwas, an dem es sich begeisterte. Wer die Bilder selbst sieht, lässt sich dadurch freilich nicht täuschen, er gehörte denn zu Jenen, denen eben nicht zu helfen ist. Die Vielen aber, die keine Gelegenheit zur Controle haben, können sich durch derlei Reklamestücke nur irre führen lassen. Von Rechtswegen sollte das nicht der Zweck eines Auctionskataloges sein.

Das Hauptinteresse zogen zwei kleine Flügelbilder, Johannes d. E. und die hl. Agnes darstellend, auf sich, Werke von hoher Schönheit und bester Erhaltung (No. 97). Sie waren wenige Wochen vor der Versteigerung in Köln aufgetaucht und stammen angeblich aus England. Ludwig Scheibler hatte sie mit Sicherheit für Quinten Massys in Anspruch genommen. Ungewohnt ist die tiefe Färbung und der kleine Massstab; aber die Schönheit des Faltenwurfes, das leuchtende Roth, die edle Haltung, der feine leicht sentimentale Ausdruck, die Vornehmheit der Formgebung, das stimmungsvolle Landschaftsbild sind dieses Grössten unter den Niederländern des 16. Jahrhunderts durchaus würdig. Die Bildchen waren lebhaft umworben und kamen um den Preis von 20260 Mark in den Besitz von A. von Carstanjen in Berlin.

Die Minderzahl der Bilder und nur solche des 15. und 16. Jahrhunderts gehörte der Sammlung Nelles an. Da diesen aber auch Primitife anderer Herkunft beigemischt waren, sollen die ersteren als solche gekennzeichnet werden.

No. 5. Asselyn, Landschaft. Bezeichnet (115 M.). — No. 6. Ders. Gebirgslandschaft (180 M.). — No. 7. N. Berchem, Die Hirtengrotte. Bez. Gute Qualität (1550 Mark. Auf der Auction Ruhl 1876 in Cöln hatte

das Bild 6750 M. erzielt). -- No. 9. P. Bleiel, Fürstenbildniss. Sehr nüchtern. Bez. und dat. 1760 (63 M.). — No. 10. Pieter de Bloot, Wirthshausszene. Bez. und dat. 1639 (520 M.). – No. 14. Quirin Brekelenkam, Der alte Spuler. Grosses gut erhaltenes Bild. Ohne das leuchtende Lieblings-Roth des Meisters, nur in braunen und grauen Tönen, sehr fein gestimmt und mit geistreich charakterisirten Figuren. Mit dem Monogramm bez. (5450 M., Baron Oppenheim, Köln). — No. 17. Govert Camphuijsen, Das Innere einer Bauernhütte. Sehr tüchtiges Bild. Voll bez. (3400 M., v. Carstanjen, Berlin. Auf der Auction Ruhl 4500 M.). -- No. 19. Van Ceulen, Weibliches Bildniss. Charakteristisch im Ton und von lebendigem Ausdruck, aber wenig sympathisch. Voll bez. und dat. 1652 (710 M-). -- No. 20. Ders., Männliches Bildniss. Zweifelhaft (280 M.). No. 22. Champaigne, Bildniss des Kardinals Mazarin. Etwas posirt aber wirkungsvoll (1000 M.). — No. 23. E. Coljer, Vanitas. Gut erhalten aber unmalerisch, hart und kühl im Ton. Bez. und dat. 1692. (36 M.). — No. 24. Art des Jacob Cornelisz, Fragment einer Kreuzschleppung. Von gemeinen Typen und unangenehm braunrother Farbe. Erinnert nur sehr von ferne an den Amsterdamer Meister (105 M.). — No. 26. J. van Craesbeeck, Lustige Gesellschaft. Monogrammirt (105 M.). — No. 27. C. V. Z., Landschaft. Tüchtiges Bild in der Art des R. v. Vries. Nach Bredius von Cornelis van Zwieten, einem Leidener Maler, von dessen seltenen Bildern sich einige geringere in Leiden befinden. Bez. C. V. Z. 1666 (220 M., W. Dahl, Düsseldorf). -- No. 28. Cornelis Decker, Landschaft. Bez. und dat. 1654 (1105 M.). — No. 29. Deutscher Meister, XVI. Jahrh., Christus im Hause des Simon. Von einem Niederländer, mit manierirten Figuren in der Art des Bles. Sehr gut und sorgfältig ausgeführt waren die Gläser und Schüsseln auf dem Tisch, die Metallgeräthe im Vordergrund. Datirt 1530 (120 M.). — No. 39. Ph. van Dijck, Weibliches Bildniss. Hübsches, decoratives Bild (550 M.). -- No. 40. Simon van der Does, Hirtenfamilie in Landschaft (650 Mark). — No. 41. A. van Croos, Landschaft. Bez. A. C. (100 M.). – No. 48. Gualdorp Gortzius, Lebensgrosse Halbfigur eines Mannes. In der charakteristischen verschwommenen Art des Meisters. Datirt 1608 (360 M.). — No. 49. Ders., Männliches Bildniss. Weniger übsrzeugend (200 M.). — No. 52. Jan Griffier, Eine seiner gewöhnlichen Flusslandschaften (70 M.). — No. 55. Frans de Hamilton, Thierleben im Freien. Sehr frisch in der Farbe aber von unruhiger Wirkung und ohne Tiefe (1500 M.). — No. 56 und 57. J. G. Hamilton, Pflanzen mit Insecten. Das eine bezeichnet: J. G. Hamilton f. 172 . . Von geringer Qualität (51 M.). — No. 59 und 60. Hans Herbster, Kleine Halbfiguren des Hans Leisner und der Anna Leisnerin, deren Namen auf dem grünen Grund stehen. Darunter trägt jede Tafel die Bezeichnung H. H. 1532. Die mit Gold aufgesetzten Buchstaben, in denen man zunächst eine Fälschung auf Holbein vermuthen möchte, scheinen echt. Ob sie freilich auf den Schweizer Maler sich beziehen, von dem wir kein einziges authentisches Werk besitzen, mag dahingestellt bleiben. Die Bilder

sind überdies unbedeutend und stark übermalt. (Um 1830 M. von Schall zurückgekauft). — No. 62a. Hans Holbein d. J. (?). Kleines männliches Brustbild. Schwache Copie nach einem wohl holländischen Porträt (105 M.). — No. 65. M. Hondecoeter, Enten vor einer Wand, neben der man in eine Landschaft blickt. Hart und wenig anziehend (1650 M.). — No. 65a. Ders., Todtes Geflügel neben einer grossen weissen Möve. Sehr wirkungsvoll und schön gemalt (710 M, billig). — No. 67 und 68. Horemans, Die Schusterwerkstatt und der Schulmeister. Beide voll bez. (95 und 100 M.). — No. 72. H. v. S., Blumenstrauss neben einem Fenster. De Heemartig mit hübscher Lichtwirkung. Nach Bredius vielleicht Hendrik van Streek, Sohn des Jurriaen. Bez. H. v. S. (31 M.). — No. 78a und b. Ferdinand van Kessel, Kleine Bildchen, die auf hellem Grund Käfer, Schmetterlinge, Raupen u. s. w. zeigen. Sehr sorgfältig ausgeführt und vielleicht zur Vorlage für Porzellanmalerei bestimmt. Bez. F. v. K. (80 M., W. Dahl, Düsseldorf). — No. 79. Hieronymus van Kessel, Lebensgrosses Kniebild einer ältlichen Dame. Etwas trockene, doch tüchtige Arbeit eines seit 1615 in Köln thätigen Malers. Da das Porträt 1605 datirt ist, stellt es wohl keine Kölnerin dar, worüber aber noch das Wappen zu befragen wäre. (Sammlung Nelles, 700 M., Privatbesitz in Würzburg). — No. 80 und 81. Jan van Kessel d. Aelt., Madonna, Magdalena, von einem Blumenkranz umgeben. Gut erhaltene, fleissige aber nüchterne Bildchen (350 M.). — No. 85 und 86. Kölnischer Meister um 1460 bis 1500. Zwei Flügel eines Altars mit der Verkündigung. Feine Bildchen von heller freundlicher Färbung, im Fleisch ziemlich verrieben. Die Abhängigkeit von dem Meister des Marienlebens ist unverkennbar, ein früheres Werk des Sippenmeisters darin zu sehen, wie Scheibler vorschlägt, war mir nicht möglich (Sammlung Nelles, 3100 M., Köln, Privatbesitz. Auf der Auction Ruhl 420 M.). — No. 89. Lingelbach, Am Golf von Neapel. Bez. (245 M.). — No. 90. Stephan Lochner, Zwei Flügel eines Altärchens mit Johannes dem Täufer und Maria Magdalena. Gut erhaltene und sicher eigenhändige Werke, obwohl die Köpfe etwas flach und ohne den kindlichen Liebreiz des Meisters sind. Der noch wenig realistische Faltenwurf, die geschwungene Haltung der weiblichen Heiligen deuten auf seine frühe von niederländischen Einflüssen unberührte Zeit (Sammlung Nelles, 1590 M., R. von Kaufmann, Berlin. Auf der Auction Ruhl 360 M.). — No. 91. Charles André van Loo, Die Anbetung der Könige (1710 M.). — No. 96. T. H. Mans, Flusslandschaft. Gut erhaltenes, charakteristisches Bildchen von Thomas Heeremans. Bez. und datirt 1681 (600 M.). — No. 98. Meister von Kappenberg, Christus am Kreuz zwischen Heiligen. Wirkungsvoll durch das tiefe kräftige Colorit und die unberührte Farbfläche, in der Zeichnung besonders schwach (Sammlung Nelles, 3800 Mark (!), Köln, Privatbesitz). — No. 99 bis 106. Meister von St. Severin, acht Darstellungen aus der Legende der hl. Ursula. Die decorativ behandelten Leinwandbilder aus der späteren Zeit des Meisters gehören zu einer ursprünglich für St. Severin bestimmten Serie von der sich andere Stücke im Provinzialmuseum in Bonn, im Wallraf-Richartz-Museum, in Besselich bei

Ehrenbreitstein, im Musée Cluny befinden. Die Auction hat die Zersplitterung noch weiter geführt. Sämmtliche Bilder waren oben und unten stark beschnitten. Am vollständigsten war 6, Einzug in Basel, aber auch hier fehlte der Sockelstreifen mit den kleinen Figuren der knieenden Stifter und der Inschrift. Im Stilcharakter und in der Qualität zeigten sich erhebliche Verschiedenheiten. Zeitlicher Abstand, die Mithülfe der Werkstatt haben sie bewirkt. Drei Gruppen liessen sich unterscheiden. 1, 2 und 6 fielen durch schmale, lange Figuren und blasse Färbung auf, sie waren am sorgfältigsten behandelt und gehörten wohl zu den früheren Arbeiten. 4 und 5 standen mit ihrem schweren grauen Ton und den charakterlosen Typen seiner Art fremd gegenüber. Durch das blonde, leuchtende Colorit und die glotzäugigen Gesichter zeigten sich 3, 7 und 8 für den Meister am bezeichnendsten. Die beiden letzteren sind freilich besonders brutal und handwerksmässig in der Ausführung, während die Vision der Ursula ganz eigenhändig ist und merkwürdig durch den Versuch, mit primitiven Mitteln einen grossen Lichteffekt zu erreichen (Sammlung Nelles, 1 und 5 je 710 M., Germanisches Museum; 2: 560 Mark, 3: 410 M., Wallraf-Richartz Museum; 6: 960 M., Schall, angeblich für das Basler Museum; 4: 510 M., 7 und 8 je 410 M., Director List, Wien).
No. 107. Meister des Todes Mariae, Madonna mit dem Kinde. Das stark unter Raffaelischem Einflusse stehende coloristisich pikante Bild stammt, wie auch die ganz blaue derbe Landschaft beweist, sicher nicht von dem genannten Meister. Aehnliche Werke eines sich vielfach dem Halbfigurenmeister nähernden Malers finden sich in verschiedenen Sammlungen (Sammlung Nelles, 2300 M., Köln, Privatbesitz). — No. 108 bis 110. Meister Wilhelm, Die Gemälde des Pallant'schen Altares. Die ersten beiden Tafeln auffallend dunkel, die letztere mit den kleinen Darstellungen von heller freundlicher Farbe. Der eckig gebrochene Faltenwurf verräth schon einen, vielleicht durch Lochner vermittelten, niederländischen Einfluss. Also höchstens Nachfolger des sog. Meisters Wilhelm (Sammlung Nelles, 310 M., Beissel, Aachen; 410 M., Germanisches Museum; 1200 M., Steinmeyer, Köln). — No. 110 bis 113. Hans Memling, Dreitheiliges Altarbild. Schlechte Copie nach dem Johannesaltar in Brügge (Sammlung Nelles, 750 Mark!) — No. 117. Jan Miel, Strasse in Sizilien. Datirt 1645 (120 M., Köln, Privatbesitz). — No. 118. Mierevelt, Brustbild der Jacobina van Mewen van Stijnbrigh (550 M.). — No. 123. M. R., Gebirgige Landschaft. Kleines, ziemlich derbes Bildchen in der Art der Valkenborch. Bez. 1626. M. R. (36 Mark). — No. 124. C. Netscher, Männliches Bildniss. Vielleicht von Haring (410 M.). — No. 125. Niederländischer Meister, Dreitheiliger Klappaltar. Tüchtiges Bild, in dem sich Einflüsse von Bles, Massys und dem Pseudomostaert kreuzen. Die Färbung ist ziemlich dunkel, das Incarnat mit einem Stich ins Violette (Sammlung Nelles, 3350 M., Beissel, Aachen). — No. 126 bis 128. Niederländischer Meister, Dreitheiliges Altärchen. Kein erster Meister, aber durch die helle farbige Wirkung sehr anziehend. Manches erinnert an Geertgen, anderes an David. Eigenartig ist die lichte



kühle, vorn scharf grüne, in der Ferne blassblaue Landschaft. Das Incarnat ist hellroth, auf den etwas schwerfälligen Flügelbildern stumpfviolett. (Sammlung Nelles. Nur 530 M., Nellessen, Aachen). — No. 129 bis 132. Oberdeutsche Schule, Vier grosse handwerksmässige Tafeln. (1500 M.). — No. 135. Richtung des B. v. Orley, Madonna mit dem Kinde. Alte derbe, im Fleisch porzellanhafte Copie des oft wiederkehrenden, wohl auf eine Mailänder Vorlage zurückgehenden Bildes, das bald mehr an Mabuse, bald an den Meister des Todes Mariae anklingt (710 M.). — No. 135a. B. v. Orley, Madonna mit Kind. Art des Lambert Lomband, sehr schwach (300 M.). — No. 137. Art des Patinir, Christus am Kreuz. Rohes Machwerk, das sich an die bekannte Composition Patinir's anschliesst (470 M.). — No. 138. B. Peruzzi, Die Beweinung Christi. Leimtempera auf Leinwand, sehr nachgedunkelt. Derb aber von leidenschaftlichem Ausdruck. Von einem oberitalienischen Maler (Mailänder?) unter Mantegna's Einfluss (1000 M.). — No. 141. Pynacker, Landschaft. Feines, gut erhaltenes Bild. Bez. (710 M. Auf der Auction Habich 2600 M.). — No. 148. Tintoretto, Weibliches Bildniss. Schwach, aber mit schönem Sansovino-Rahmen (660 M., Schall). — No. 149. Rubens, Madonna mit dem Kind. Croûte (510 M.). — No. 158. J. Schoch, Landschaft. Tüchtiges Bild von Johannes Schoeff. Es stammt aus der Nelles'schen Sammlung und wurde auf eine Notiz von Scheibler hin schon im Schweriner Katalog von Schlie mit seiner richtig gelesenen Bezeichnung erwähnt. Bez. J. Schoeff 1650 (320 M., Schall). — No. 165. Dirk Stoop, Landschaft mit Vieh (200 M.). — No. 166. Abraham van Strij, Interieur. Sehr fein gestimmt und wirkungsvoll, nach P. de Hooch und Vermeer schielend. Bez. (1705 M., Schall. Auf der Auction Ruhl 2700 M.). — No. 167. Ders., Kühe in Landschaft. Eine seiner gewöhnlichen Cuijpimitationen. Bez. (425 M.). — No. 168. Subleyras, Maria als Himmelskönigin (660 M.). — No. 169. Sustermans, Männliches Bildniss (fälschlich als No. 20 abgebildet). Von energischer Wirkung (525 M.). — No. 172a. Jan Philip van Thielen und E. Quellinus. Um eine sehr Van Dyckartige Madonna mit dem Kinde hängen Guirlanden von decorativ gemalten Blumen. Bez. J. P. van Thielen Rigauldts und E. Quellinus (910 M.). — No. 175. Cornelis Troost, Familienbildniss. Gutes, koloristisch feines Bild. Bez. (225 M.). — No. 177. Ochtervelt, Die trunkene Frau (705 M.). — No. 184. Jan Weenix, Blumenstück. Hübsch angeordnet und pikant in der Farbe. Bez. (1000 M., Schall). *v. T.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Luciano Laurana's Todesdatum. Dass der berühmte Schöpfer des urbinatischen Palastes vor 1482 gestorben sei, wusste man aus einem von Gaye I, 218 veröffentlichten Nachweis, wonach der in dem genannten Jahre verschiedene Herzog Federigo da Montefeltre die Erben Laurana's in den dem Meister verliehenen Schenkungen an Grundbesitz bestätigt hatte. Auch war aus einem zweiten Dokument bekannt, dass Luciano sein Testament in Pesaro gemacht hatte. Ein Fund Ans. Anselmi's (s. Rivista Misena, 1895, S. 30) erlaubt nun eine genauere Feststellung seines Todesdatums. In einer bisher noch unveröffentlichten handschriftlichen Chronik von Sinigaglia, die von 1450 bis 1486 geht, fand der Genannte folgenden Eintrag: In quest' anno 1479 fu fatto il Ponte della Rocca in venire in la Terra, e fu desegnato per Maestro Lutiano da Urbino, e morse inanti che fosse finito in Pesaro. Somit werden wir den Tod Laurana's in das Jahr 1479, eventuell — wenn der Eintrag der Chronik am Beginn desselben geschah, was sich nicht feststellen lässt — schon 1478 zu setzen haben. Dass er in Pesaro starb, wird auch durch diese neuere Nachricht bestätigt. Dorthin scheinen ihn also seine Interessen nach Beendigung des urbinatischen Palastbaues wieder gezogen zu haben, nachdem er schon vor dessen Beginn, 1465, in Diensten Alessandro Sforza's daselbst thätig gestanden hatte. Und zwar kann es sich (wie wir in einem Artikel des Archivio storico dell'arte III, 239 auseinandergesetzt haben) dabei nur um den Bau des herzoglichen Palastes, heute Pal. Prefettizio, gehandelt haben. Demselben muss aber Laurana ebenso auch die Thätigkeit seiner letzten Jahre gewidmet haben — wissen wir doch aus einem (in der Rivista Misena III, 148 mitgetheilten) Briefe des Nachfolgers Herzog Alexander's († 1473), Costanzo Sforza, dass dieser noch in den ersten Jahren seiner Regierung mit dem Ausbau und namentlich der Ausschmückung seiner Residenz vollauf beschäftigt war, und es ist kaum anzunehmen, dass er sich dazu nicht des bewährten Meisters bedient habe, der den Bau begonnen hatte, da dessen Anwesenheit in Pesaro bis in den Ausgang der siebenziger Jahre nunmehr urkundlich sicher gestellt ist. *C. v. F.*

Giorgione da Castelfranco. Ueber die Abstammung, den Tod und das Grab des berühmten Malers sucht ein Aufsatz von G. Gronau im Nuovo Archivio Veneto (Anno IV, 1894, p. 447—458) helleres Licht zu verbreiten. In der handschriftlichen Chronik Melchiori aus dem ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts findet sich eine den seither verlorenen Akten eines gleichzeitigen Notars entnommene Notiz, die i. J. 1460 einen Johannes dictus Zorzonus de Vitellaco als Bürger und Bewohner von Castelfranco nennt. Der Jahreszahl nach könnte dies der Vater Giorgione's gewesen sein. Denn die Nachricht, dass er der illegitime Sprosse eines Barbarelli

und eines Bauernmädchens aus Vedelago gewesen sei, taucht erst in einer Gelegenheitsschrift Dr. L. Tescari's aus dem Jahre 1860 auf, der sie aus der Nachricht Ridolfi's (1648), die Familie Barbarella berühme sich seines Ursprungs, und aus einigen Lokaltraditionen, die wenig Glauben verdienen, combinirte. Allein Ridolfi schon hatte jener Angabe den Zusatz beigefügt: „affermano alcuni però che Giorgione nascesse in Vedelago d'una delle più comode famiglie di quel contado di padre facoltoso ecc.", und sowohl in den wenigen Documenten, die des Malers Namen nennen, als in den Schriftstellern des 16. Jahrhunderts, die ihn anführen, heisst er nie Barbarelli, sondern stets Zorzon, Zorzi oder Zorzo, Giorgio oder Giorgione da Castelfranco. Vasari sagt geradezu, er sei „nato d'umilissima stirpe", weiss aber auch nichts von seiner illegitimen Abstammung, die ihm doch, da er 1541 und 1542, sowie 1566 neuerdings sich in Venedig aufhielt, nicht verborgen geblieben und die er, wenn er davon gehört, auch jedenfalls erwähnt hätte. Diesen Argumenten steht nun allerdings entgegen, dass eine jetzt wohl nicht mehr vorhandene Grabschrift, die uns aber von der Eingangs angeführten Melchiorischen Chronik überliefert ist, Giorgione mit zwei Mitgliedern der Familie Barbarelli begraben nennt. Der in seiner heutigen Lesung und in den Daten nicht einwandfreie, wie es scheint, verdorben überlieferte Text spricht indess nur vom Grabe zweier Brüder Barbarelli und demjenigen „Georgionis Summi Pictoris", ohne auch auf ihn den Familiennamen ausdrücklich auszudehnen. Könnte also nicht die Familie Barbarelli ihrem berühmtesten Landsmann einen Platz in ihrem Begräbniss als solchem, ohne jeden verwandschaftlichen Zusammenhang gewährt haben? Ueberdies ist aber die Uebertragung der sterblichen Reste Giorgione's nach seiner Geburtsstadt nicht nur nicht urkundlich unerwiesen, sondern auch höchst unwahrscheinlich. Denn wir wissen durch authentische gleichzeitige Nachricht, dass Giorgione 1510 in Venedig an der Pest starb (Arch. stor. dell'arte I, 47), ebenso aus Sanudo, dass alle Pestkranken auf der Insel Poveglia im Pestlazareth verpflegt, und daselbst auch die Verstorbenen beerdigt wurden. Wäre nun die Leiche Giorgione's gleich nach seinem Tode dorther anderswohin verbracht worden, so hätte der gewissenhafte Chronist diesen Ausnahmsfall gewiss verzeichnet; und dass dies erst nach Jahren später geschehen sei, ist sehr unglaublich, da seine Gebeine dann wohl kaum mehr agnoscirbar gewesen wären. Wir stehen hier vor einem ungelösten Räthsel. Wie dem auch sei, in jedem Falle verdient die urkundliche Nachricht von der Existenz eines Zorzonus de Vitellaco in Castelfranco wenige Jahre vor der Geburt unseres Meisters, und die alte Ueberlieferung, die ihn von einer Familie des genannten Dorfes abstammen lässt, ebensoviel, wenn nicht mehr Glauben, als eine späte, uns überdies nicht authentisch überlieferte Grabinschrift, namentlich wenn man erwägt, dass jene ersteren beiden Daten mit den urkundlichen und literarischen Nachrichten aus der Zeit des Künstlers und wenig später in Uebereinstimmung gebracht werden können, was dagegen bei den aus der Grabinschrift gezogenen Folgerungen nicht der Fall ist. *C. v. F.*



Decorative Sculpturwerke von Galeazzo Alessi. Ausser dem Entwurf zum Sarkophag am Grabmal Giangaleazzo Visconti's und den Krönungsthürmchen der Strebepfeiler an den Langseiten der Certosa von Pavia (s. Repert. X, 438), sowie den Weihbecken und dem Chorlettner im Innern desselben Baudenkmals (der letztere 1575 ausgeführt nach seinem Entwurf von Mart. Bassi, s. Beltrami's neuen Führer der Certosa), waren bisher keine nach Entwürfen des berühmten Architecten ausgeführte Bildhauerarbeiten bekannt. Neuerdings weist Diego Sant'Ambrogio (Edilizia moderna, Milano Anno IV fasc. VI) auf einige Werke dieser Art hin, die sehr wohl auch nach seinen Ideen gemeisselt sein können. Es sind dies erstens das kleine Lavabo im Refectorium der Foresteria der Certosa (1,65 m hoch, 1,20 m breit) mit der sinnigen Inschrift: Aqua manus lachrime corda lavant, und dann das viel reicher durchgebildete und auch in den Dimensionen ungleich bedeutendere (2,5 m hoch, 2,0 m breit) der Sakristei von S. Maria presso San Celso in Mailand (das bisher dem Annibale Fontana zugeschrieben wurde und auch von ihm ausgeführt sein mag). Wir wissen, dass Alessi von 1558 (wo er den Bau des Pal. Marini begann [Mongeri, l'Arte a Milano p. 434]) bis 1569 oder 1570 (in diesem Jahre leitet er schon den Bau von S. Maria degli Angeli bei Assisi, der nicht, wie man annimmt, von Vignola, sondern von ihm entworfen ist, s. Giorn. di erudiz. artistica II, 46) in Mailand und der Certosa von Pavia beschäftigt war, und dass er 1569 oder 1570 die vor 1568 begonnene Façade der Kirche S. Maria presso San Celso unvollendet zurückliess, die dann in den nächsten Jahren durch Mart. Lunghi ausgebaut wurde. Der Sarkophag Giangaleazzo's war 1564 schon fertig (s. a. a. O.), und derselben Zeit müssen auch seine übrigen Arbeiten in der Certosa angehören, während das Lavabo von S. Maria presso San Celso gegen Ende der sechziger Jahre zu setzen sein wird. Dieses ist denn auch viel reicher profilirt als das in der Certosa, welches im Wesentlichen blos aus einem Wassertrog mit einem einfachen, die Inschrift tragenden, von einem gebrochenen Giebel bekrönten Aufbau darüber besteht, während das von San Celso über dem auf einem Sockel ruhenden Wassertrog im Mittelbau ein zweites Wasserbehältniss, und darüber als Abschluss einen auch mit figürlichen Decorationsmotiven (Seraphs und Widderköpfe, jonische Voluten) geschmückten Oberbau zeigt. Beide Werke aber zeichnen sich durch die dem Meister eigenthümliche feine und elegante Führung der Profillinien, die bei ihm als einem der Ersten auftauchenden parabolischen Conturen der Wasserbehälter (wie sie auch am Visconti-Sarkophag vorkommen) und durch manche Einzelheiten der Formengebung aus, die im Keime schon die Sprache des Barocco ahnen lassen, gerade aber in dieser feingefühlten Anwendung eine Besonderheit unseres Meisters bilden, weshalb denn auch an der Richtigkeit der Zuschreibung der beiden Arbeiten an ihn nicht zu zweifeln sein dürfte.

C. v. F.



Ueber die Proportionen des menschlichen Körpers

wie sie in der antiken Plastik zur Anwendung kommen.

(Auf Grund von Originalmessungen ihrer Meisterwerke.)*)

Von **Constantin Winterberg.**

Einleitung.

Bis heute noch sind die Gesetze, auf denen wesentlich die Schönheit des menschlichen Körpers beruht, nur unvollständig bekannt, trotzdem dass sich Gelehrte und Ungelehrte, Berufene und Unberufene mit mehr oder weniger Erfolg der Lösung des Problems gewidmet haben. Dem Gelehrten fehlt es in der Regel an zeichnerischer Uebung und zugleich an mathemathisch-technischen Kenntnissen, den Künstlern an streng wissenschaftlichen Methoden überhaupt, auch fehlt ihnen, Dürer nicht ausgeschlossen, aller und jeder Begriff über den bei den dazu erforderlichen Messungen zu erzielenden Genauigkeitsgrad: sonst hätte sich nicht letzterer die unnütze Mühe gegeben, seine Maasse des menschlichen Körpers in dem darüber handelnden bekannten Werke bis auf Sechstausendstel der Körperlänge genau bestimmen zu wollen. Schadow andererseits giebt insofern wieder zu wenig, als er zur Bestimmung der Körperlängen bei den wenigen, im „Polyklet“ tractirten antiken Bildwerken bald die Kopf-, bald die Gesichtslänge benutzt und dadurch die Unsicherheit der Resultate veracht- resp. vervierzehnfacht.

Das Geheimniss der Schönheit — nicht nur des menschlichen Körpers, sondern der Schönheit überhaupt, in allgemeinstem Sinne natürlich aufgefasst, liegt wesentlich, wenn nicht ausschliesslich, in den Proportionen. Der grösste Aufwand von Ornament kann nicht die Verstösse in den Proportionsgesetzen eines Bauwerkes vergessen machen, an denen die moderne Architectur so reich ist. Kaum weniger jedoch zeigt Entsprechendes sich in der Plastik.

Mehr als bei jeder andern Creatur der Schöpfung tritt insbesondere beim Menschen, dessen Darstellung als der vornehmlichste Vorwurf des Bildners anzusehen ist, das Gesetz der Proportionen ins Bewusstsein, in-

*) Referat aus der im Manuscript vollendeten, wegen unzureichender Mittel bis jetzt nicht publizirten Arbeit des Verf. d. Z.

dem nur bei ihm die Natur es also gewollt hat, dass die Richtungen der drei zu einander orthogonalen Hauptdimensionen des Ganzen, sowie aller seiner Theile der Höhe, Breite und Dicke nach bei natürlicher gerader Haltung unter einander ganz oder näherungsweise parallel laufen, während z. B. bei den meisten übrigen Säugethieren die Richtung von Kopf und Hals die Hauptaxen schräge durchschneidet.

Ob nun, um diese Proportionen zu verstehen und in sich aufzunehmen, wie ältere Autoren anzudeuten scheinen, die Meister Griechenlands, welche darin bis heute das Höchste geleistet haben, sich der Messungen bedient haben oder ob hier das für plastische Eindrücke mehr als bei anderen Nationen empfängliche Künstlerauge der Hellenen, die Betrachtung der tagtäglich in den Ringschulen theils unverhüllt, theils unter leichter, den Proportionen angepasster Gewandung, in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungsmomenten erscheinenden, durchgehends edel gebildeten Gestalten allein genügend war, Sinn und Verständniss für die Schönheit so ganz in sich aufzunehmen, wie es in ihren monumentalen Schöpfungen zu Tage tritt: — jedenfalls ist darin die Kunst des Nordens vom Schicksal insofern stiefmütterlicher bedacht, als in Ermangelung edler Vorbilder — auf welche Bezeichnung die Mehrzahl der gewöhnlich in den Ateliers gegen Bezahlung Modell stehenden Personen denn doch wohl schwerlich Anspruch machen darf — gerade auf plastischem Gebiete der Phantasie nicht nur ein relativ beengter Spielraum geboten, sondern auch dem wirklich talentirten Künstler über das Schöne leicht ganz verkehrte Vorstellungen erweckt werden können, wenn er nicht gar, an der Möglichkeit, seine Schönheitsideale in der Natur jemals verkörpert zu finden, verzweifelnd, ins Gegentheil umschlägt und, allem Idealen entsagend, dem crassesten Realismus sich ergiebt, da doch der Plastik höchstes Ziel und Streben die Wiedergabe der Schönheit des menschlichen Körpers sein und bleiben wird. Dies zu erreichen bleibt für den nordischen Bildner immer nur der eine, schon seit Winckelmann empfohlene Weg der Rückkehr zur Antike anzurathen, deren Studium andererseits wieder nur an der Hand sachgemäss ausgeführter Messungen auf sicheren Erfolg wird rechnen können. Dazu aber bedarf es in erster Linie, wie angedeutet, genügender technischer und geometrischer Kenntnisse, über die in der Regel der ausübende Künstler so wenig wie der blosse Theoretiker verfügt: insofern es dabei nicht nur auf ein möglichst genaues systematisches Verfahren, sondern auch auf nicht minder exacte Ausführung der Projectionszeichnungen ankommt, die sich als Messungsresultat ergeben, und ohne die eine derartige Arbeit schon a priori auf das Interesse des Künstlers Verzicht leisten würde.

I. Genauigkeitsgrad.

Die dabei anzuwendenden Methoden werden sich zunächst nach dem dabei erforderlichen Genauigkeitsgrade bestimmen, dürfen aber andererseits auch nicht so complicirt sein, dass sie keinem Anderen als dem geschulten Techniker allein zugänglich sind. Im Allgemeinen bestimmt

sich, wie bei jeder Arbeit, der Genauigkeitsgrad durch den Zweck: im vorliegenden Falle insbesondere wird es sich vor Allem um ein richtiges Urtheil darüber handeln, ob und inwieweit sich die für das künstlerische Bedürfniss genügende Kenntniss der Proportionsgesetze des menschlichen Körpers mit den disponibeln einfachsten Mitteln, ohne dabei weder ein Zuviel noch ein Zuwenig an Arbeitskraft aufzuwenden, überhaupt wird erreichen lassen. Dabei aber kommt es nicht sowohl auf streng geometrische Wiedergabe der Gestalt an, wie sie ist, — das wäre, abgesehen vom künstlerischen Detail, die leichtere Aufgabe, — sondern es handelt sich vielmehr um die Reduction der in allen möglichen Bewegungen und Stellungen gemessenen Figuren auf ein und dieselbe gerade, aufrechte Normalstellung, indem nur so die Möglichkeit des Vergleichs der verschiedenen Typen und der ihnen eigenthümlichen Proportionsgesetze sich ergiebt: denn nur in dieser Stellung finden sich, wie a priori angedeutet, alle auf die drei Hauptaxenrichtungen projicirten characteristischen Maasse ganz oder nahezu unverkürzt. Gleichwohl ist diese Haltung nicht rein schematisch aufzufassen: bei Frauen und Knaben ist sie ohne äusseren Zwang nicht möglich, die natürliche aufrechte Haltung wird daher hier gegen die des Mannes einige Modificationen erfordern, der genauere Vergleich wird sich daher immer nur auf Typen gleicher Kategorie nach Alter und Geschlecht beschränken müssen. Da überdies a priori klar ist, dass sich die Reduction auf die normale Haltung immer nur näherungsweise finden wird, so folgt, dass schon aus diesem Grunde auf absolute Genauigkeit verzichtet werden muss, selbst wenn die Festlegung der der Messung zu Grunde gelegten Fixpunkte des Knochengerüstes und der Weichtheile mit der grössten Genauigkeit ausgeführt wäre. Man wird sich also unter Verzicht auf mathematische Schärfe, wie sie Dürer erstrebt, mit näherungsweisen Resultaten begnügen müssen, um so mehr, da für die practischen Interessen des Künstlers so wenig wie für das rein abstracte Studium der Formgesetze dadurch etwas Wesentliches gewonnen wäre. Die Aufgabe ist also dahin zu modificiren: „Durch Messung mit den einfachsten Instrumenten, als Cirkel, Massstab und Loth nach den einfachsten und kürzesten Methoden die Fixpunkte der Figur derart zu bestimmen, dass sich danach noch ein für die Zwecke des Künstlers und Aesthetikers genügendes Resultat ergiebt.“

So gefasst ist die Aufgabe lösbar: indem das durch unmittelbare Messung und methodische Uebertragung auf die Normalstellung gewonnene Ergebniss jedenfalls und unter allen Umständen eine grössere Zuverlässigkeit beanspruchen darf, als das wenn auch noch so geübte Künstlerauge ohne diese Mittel allein zu erreichen vermag, — wie denn auch Schadow selber a. a. O. die Nothwendigkeit des Messens dem bildenden Künstler nicht dringend genug empfehlen zu sollen glaubt. Doch selbst unter den angenommenen Einschränkungen sind für die Lösung des Problems die Schwierigkeiten noch nicht völlig überwunden. Zunächst hinsichtlich der Zahl und Lage der zu wählenden Fixpunkte: Sind sie in jeder Lage und

Körperhaltung überhaupt sichtbar, oder, wenn nicht markirt, mittelst anderer scharf fixirbarer interpolatorisch näherungsweise bestimmbar? Das Fixiren der Punkte auf der Statue selber ist Sache der Uebung und ebenfalls nicht ohne Schwierigkeit, sofern sich keine scharfen Punkte, sondern nur Flächentheile dafür angeben lassen, innerhalb deren der Phantasie freier Spielraum bleibt, — so dass von zwei selbst durch dieselbe Person nacheinander ausgeführten Bestimmungen am gleichen Modell oder Gipsabguss volle Uebereinstimmung der Lage aller Punkte wohl nie erzielt werden dürfte. Anderes, wie die Unebenheit der Fussplatte, ist mehr äusserlich und kommt unter Umständen ganz in Wegfall, obgleich auch gelegentlich die directe Bestimmung des Verticalabstandes: Scheitel-Sohle dadurch derart alterirt werden kann, dass zur Erreichung der erforderlichen Genauigkeit complicirtere Apparate und Methoden nöthig würden, deren Handhabung dem Künstler nicht geläufig ist. Auch die statt der Originale der Messung in der Regel zugänglichen Abgüsse sind nicht ganz fehlerfrei: insbesondere im Detail der Extremitäten, die oft alles Andere eher als die edlen Formen des antiken Marmors reflectiren.

II. Methode der Messung.

a) Wahl der Fixpunkte. Die Wahl der Fixpunkte geschieht wohl am besten im engsten Anschluss an Dürer's Vorgang; indem, soweit dies bei der Messung am Gips anstatt am Naturmodell möglich ist, das Skelett dafür die Grundlage bildet. Die Dürer'schen Oberarm- und Oberschenkelknorren-Centren fallen natürlich fort, und sind durch andere, auf der Oberfläche deutlich markirte Punkte, insbesondere die höchsten Punkte des Oberarms und Oberschenkels (Trochanter[1]) zu ersetzen. Von den Fleischpunkten sind die den rythmischen Wechsel der Maxima und Minima der resp. Körpertheile in den Querdimensionen markirenden von Wichtigkeit als Träger des Gesetzes, wonach sich, rein geometrisch betrachtet, die Reihe jener successiven, convexen und concaven Oberflächen zusammensetzt, welche die Gesammtform bilden.

b) Maasseinheit, Körperlänge. Sämmtliche Fixpunkte sind naturgemäss durch ihre drei Coordinaten vollständig gegeben (Schadow giebt diese a. a. O. nicht überall vollständig, sondern lässt z. B. bei den Brustwarzen die dritte Coordinate durchgehends in suspenso). Als Modell für die Messung dient nach Dürer's Vorgang am besten die in 600 Theile getheilte, auf die Normalstellung reducirte Körperlänge. Diese Normalstellung ist dadurch zu characterisiren, dass dabei die Körperlänge oder der Abstand: höchster Kopfpunkt — Sohle sein Maximum erreicht. Dem würde also nicht sowohl die militairische Haltung, als vielmehr eine Stellung entsprechen, wie sie der Apollo vom Belvedere oder die Artemis vom Louvre einnehmen, wobei im Profil die Punkte: höchster Kopfpunkt — Gehöreingang, — vorderer Schienbeinrand in dieselbe Verticale, die Körperaxe,

[1]) Von letzteren kann, als in der Regel zu wenig scharf markirt, ohne Nachtheil für das Uebrige ganz Abstand genommen werden.



fallen, während zugleich die successiven Abstände: Scheitel — Schulterhöhe, Schulterhöhe — Höhe der Darmbeinkämme, Höhe der Darmbeinkämme — Höhe der Kniemitten, Höhe der Kniemitten — Sohle nahezu vertical, also unverkürzt, erscheinen, so dass also deren Summe dem Verticalabstande: Scheitel — Sohle wenn nicht völlig gleich, doch so nahe wie möglich kommt. Hat man also an der zu untersuchenden Statue in der ihr eigenthümlichen Stellung die genannten vier Abstände gemessen, so handelt es sich zunächst darum, einen jeden davon auf die der Normalstellung entsprechende Länge zu transformiren, was einfach dadurch geschieht, dass man ein natürliches, wohlgebildetes Modell zuerst möglichst genau in die der Statue entsprechende Stellung bringt, und in dieser die vier genannten Abstände genau wie bei der letzteren selber am Modell nimmt. Sodann lässt man sich letzteres in die vorher beschriebene Normalstellung begeben und misst darin dieselben Abstände nochmals. Alsdann wird der Quotient aus je zwei correspondirenden Längenmaassen der ersten und zweiten Stellung multiplicirt mit dem an der Statue selber genommenen correspondirenden Maasse, dem auf die Normalstellung übertragenen Abstande, somit die Summation aller vier der gesuchten Körperlänge so genau wie möglich selber entsprechen. — Bei der Wichtigkeit dieser Bestimmung als Maasseinheit für alles Uebrige ist eine gewisse Controlle wünschenswerth, welche sich am besten dadurch ergiebt, dass man einen unteren Grenzwerth zu bestimmen sucht, unter den die so bestimmte Körperlänge nicht sinken darf, da er als Maximum oder oberer Grenzwerth sich kennzeichnen soll. Diese Controlle ergiebt sich am einfachsten durch directe Uebertragung des an der Statue unmittelbar gemessenen Abstandes: höchster Kopfpunkt-Sohle auf die Normalstellung genau nach der beschriebenen Methode, wobei sich das Resultat, da die normale Haltung vom Modell nie ganz erreicht wird, naturgemäss um etwas kürzer darstellen wird als das durch Summation der Theile gefundene, so dass dadurch wenigstens ein gewisser Anhalt für die Beurtheilung der unvermeidlichen Messungsfehler geboten wird.

Mit Schadow's Messungsresultaten a. a. O. verglichen, der bei der Bestimmung der Körperlänge, wie bemerkt, ohne bestimmte Methode verfährt, und als Normalstellung nicht die in Rede stehende, sondern eine sich ihr zwar nähernde, aber etwas bequemere Haltung annimmt, konnten selbstverständlich kleinere oder grössere Unterschiede dieser Längenmaasse dem an der gleichen Statue auf die vorbeschriebene Art gefundenen gegenüber nicht fehlen: insbesondere bei den Frauen mussten sich dieselben am stärksten bemerklich machen, was natürlich nicht ausschliesst, dass im Uebrigen die Verhältnisse der Theile unter sich im Ganzen übereinstimmend gefunden wurden. — Wie dem auch sei, jedenfalls ist der Umstand, dass männliche wie weibliche auf die beschriebene Art gemessene Antiken den weiter unten zu discutirenden Resultaten gemäss innerhalb relativ sehr eng gezogenen Grenzen denselben alle umfassenden Formgesetzen sich fügen, schon an sich als Beweis zu betrachten, dass das



angewandte Verfahren dem für die in Rede stehenden Zwecke erforderlichen Genauigkeitsgrad wirklich entspricht. Ueberdies erweist sich dasselbe bei allen Maassen und in jeder Stellung anwendbar, und darf darum wohl als der einzige rationelle Modus bezeichnet werden, wobei zugleich in allen wesentlichen Theilen nahezu derselbe Genauigkeitsgrad erreicht werden kann.

c) Armlänge. Nur bei Reduction der Armlänge auf die natürliche senkrecht herabhängende Haltung erweist sich das Verfahren für Unterarm und Hand insofern ungenügend, als die individuellen, natürlichen oder künstlerisch beabsichtigten Abweichungen bereits so gross werden, dass ein Naturmodell in den allgemeinen Körperverhältnissen der betreffenden Statue sich nähern und dennoch in den genannten Theilen stark differiren kann: indem zunächst beim Unterarm der über das untere Ende des Oberarmes bei herabhängender Haltung hinweggreifende Ellbogentheil sich bald länger, bald kürzer findet, so dass das Verhältniss der Länge des gebogenen zum herabhängenden Unterarm relativ starken Schwankungen unterliegt. Ebenso sind hinsichtlich der Hand die Theile der Fingerglieder etc. schon so klein, dass die bei ihrer Messung und Summirung unvermeidlichen Incorrectheiten schon einen nicht unerheblichen Procentsatz der Handlänge bilden. Aus diesen Gründen schien es sich mehr zu empfehlen, zunächst beim Unterarm auf Schadow's Erfahrungsresultate[2]) zu recurriren, wonach beim Manne der übergreifende Ellbogentheil im Maximo zu 21 p.[3]), im Minimo zu 7 p., also als Mittelwerth ca. 14 p. anzunehmen, in anderen Fällen demgemäss zu interpoliren wäre. Bei der Handlänge kann ebenso empirisch verfahren werden, indem nach dem im Ganzen wenig veränderlichen, als bekannt anzusehenden Verhältniss des Abstandes: Handwurzel—Mittelfingerknöchel zur ganzen Handlänge die letztere aus jenem direct zu messenden Abstande bestimmt wird. Die Summation der drei Glieder, Ober-, Unterarm und Hand, ergiebt sodann die reducirte Armlänge im Ganzen.

d) Sonstige Bestimmungen bezüglich der Längenmaasse. Nach Schadow's Vorgang werden gewisse Voraussetzungen festgehalten, von welchen abzuweichen dem Schönheitsprincip zuwider wäre: zunächst bei gerader, aufrechter Körperhaltung die Coincidenz von Nabel und oberem Beckenrande mit derselben Horizontalebene; ebenso die des Hodenendes (*o*) und der unteren Gesässbegrenzung, obgleich beide, insbesondere die letztere Annahme in der Natur bei übrigens ganz wohlgebildeten Modellen nicht durchgehends ihre Bestätigung findet. In den Breiten wird ferner der Abstand der Acromien[4]) als mit der Gesammtbreite oder Case der Vorderansicht gleich gross angenommen; endlich im Profil die Coincidenz der durch den Gehöreingang gelegten Verticalen oder Hauptaxe mit dem

---

[2]) Vergl. Schadow Polyklet a. a. O.

[3]) Abgekürzt: p = pars = $\frac{1}{600}$ Körperlänge.

[4]) Dieser Abstand ist bei den meisten Gipsabgüssen selten scharf genug markirt, auch für die Bestimmung der allgemeinen Körperverhältnisse weniger nothwendig, daher für diese Zwecke von dessen Messung ohne Nachtheil abstrahirt werden kann.



vorderen Schienbeinrande, sowie die der rückwärtigen Verticale der Schädelbegrenzung mit den entsprechenden von Rippenkorb, Gesäss und Waden.

e) Reduction auf Naturmaass. Um schliesslich im künstlerischen Interesse, wenigstens einen ungefähren Anhalt der Beurtheilung der Naturgrösse bald über-, bald unterlebensgross gebildeter Figuren zu erlangen, wurden dieselben in Ermangelung exacterer Methoden nach den von Schadow gebotenen Erfahrungsnormen darauf reducirt: nämlich beim normalen Manne und Frau die natürliche Kopflänge zu 235 mm, eventuell die Gesichtslänge zu 130 mm resp. bei Frauen zu 120 mm, dagegen bei Knaben entwickelteren Alters, welche die Mehrzahl der zu messenden Typen bilden, die Maasse von 215 mm resp. 115 mm zu Grunde gelegt. Es ergiebt sich danach, dass zwar die Mehrzahl Männer ein mittleres Maass (1 m 840—860) nicht überschreiten, dass jedoch unter besonderen Umständen, bei den herakleischen bedeutend darunter geblieben (bis zu 1 m 576) und im Maximo der Körpergrösse bis zu 1 m 974, also ebenso bedeutend darüber hinausgegangen wird, wonach also Schadow's bezügliche Bemerkung (vergl. Polyklet Text p. 59) zu modificiren wäre.

f) Wahl der Typen. Um nicht allzu einseitige Messungsresultate zu erhalten, ist natürlich eine möglichst grosse Mannigfaltigkeit von Typen erwünscht, bei deren Auswahl nicht blos die Rücksicht auf Alter und Geschlecht, sondern auch auf idealen und realen Character, auf Zeit und Stilperiode im Allgemeinen sowie auf die verschiedenen Schulen und Meister insbesondere bestimmend ist. Danach ergeben sich in jeder der drei Hauptgruppen: Männer, Knaben und Frauen (Mädchen), wieder Theilgruppen, jede ihrerseits aus zwei Kategorien realer und idealer Typen bestehend, nämlich:

A) Männer.
   1. Maxima der Körperfülle (herakleische Bildungen)
   2. Athleten, Fechter.
   3. Mittlere normale Männer (incl. Satyrn etc.).
   4. Epheben.
   5. Maxima der Grösse und Schlankheit.

B) Knaben verschiedener Alters- und Entwickelungsstufen.

C) Frauen, Mädchen.

III. Allgemeine Resultate.

Die Gesetze, welche sich als Resultate der nach angegebener Methode ausgeführten Messungen ergeben, sind naturgemäss, wie nochmals betont werden muss, nicht als streng-geometrische Formeln aufzufassen, sondern gestatten vielmehr innerhalb gewisser, wenn auch nur enger Grenzen der künstlerischen Freiheit die mannigfachsten Modificationen. Diese Gesetze sind in erster Linie natürlich solche, die jede der drei Hauptgruppen A—C, innerhalb dieser wieder derartige, die die einzelnen Theilgruppen, in letzteren solche, die reale von idealen Bildungen sowie jedes der verschiedenen Individuen unterscheiden. Gleichwohl sind alle diese Unterschiede noch nicht so gross, dass dabei das Alle verbindende gemeinsame

Princip als solches im Wesentlichen alterirt erschiene, so dass sie vielmehr alle, Erwachsene wie Knaben, vom Farnesischen Herakles bis zum Adonis, von der Aphrodite von Melos bis zum würfelnden Mädchen, als Glieder ein und derselben grossen Familie sich darstellen, wie das Folgende näher ausführt. Dabei ist zu bemerken, dass die Mehrzahl der in einer der Theilgruppen von A enthaltenen Typen sowie die besonderen Kategorien von B und C im Ganzen von dem sie verbindenden Gesetz nur in den ihre Individualität characterisirenden Verhältnissen durch geometrische Formeln deutlich ausdrückbare Modificationen ergeben, dagegen in den übrigen Verhältnissen gegen die anderen Typen nur unmerklich, meist nur innerhalb 1—2 p., seltener bis zu 3 p. differiren.[5])

Des kürzeren Ausdruckes wegen seien für das Folgende nachstehende, der Zeichnung ebenfalls beigefügte Buchstaben und Zahlen benutzt:

1. Längen:

a = Höchster Kopfpunkt bei aufrechter Haltung.
b = Oberer Augenhöhlenrand.
c = Unteres Ende der Nasenwand.
d = Kinnspitze.
e = Zurückspringendster Punkt der Halsgrube.
f = Mitte der Verbindungslinie der Brustwarzen.
g = Mitte der die untere Brustcontour begrenzenden Horizontalen.
i = Desgl. f. d. untere Rippencontour.
k = Nabel (= Höhe des oberen Beckenrandes des Mannes).
m = Mitte der unteren horizontalen Bauchgrenze.
n = Mitte des oberen Penisrandes resp. Schamfuge.
o = Hodenende (= Höhe der unteren Gesässcontour des Mannes).
q = Vorspringendst. Punkt d. Kniesch. in gerader aufrechter Haltung).
L = Mitte der Verbindungslinie der Darmbeinkämme.
x = Durchschnitt der Körperaxe mit der Sohle.

2. Quermaasse:

1'1 = Dicke resp. Breite des Maximalquerschnittes d. Kopfes.
2 = Gesichtsbreite von den Gehöreingängen ab (resp. Maximal-Abstand d. Jochbögen).
3'3 = Dicke resp. Breite des Minimalquerschnittes d. Halses.
5 = Maximal-Schulterbreite bei herabhängenden Armen.
6 = Abstand der Brustwarzen.
7'7 = Dicke resp. Breite des Maximalquerschnittes d. Rippenkorbes.
8'8 = Dicke resp. Breite d. Minimalquerschnittes des Bauches durch den Nabel.
9'9 = Dicke resp. Breite des Maximalquerschnitt. d. Gesässes.
10' = Dicke a. unteren Gesässende.
11'11 = Dicke resp. Breite des Querschnittes am vorspringendsten Punkt der Kniescheibe.
12'12 = Dicke resp. Breite des Maximalquerschnittes d. Waden.
14'14 = Dicke resp. Breite d. Minimalquerschn. des Fussknöchels.

[5]) In diesem Sinne wolle man, wo im Folgenden der Kürze wegen nur von „genäherter" Gleichheit, oder blos von „Gleichheit" die Rede ist, oder wo in geometrischen Formeln einfach das Gleichheitszeichen gesetzt ist, den Grad der Uebereinstimmung der bezüglichen, zu einander in Relation gebrachten Grössen durchgehends interpretiren.



a' = Oberster Punkt des Oberarmes.
f' = Unterster Punkt des Oberarmes.
e' = Oberster Punkt des Unterarmes (Ellbogen).
k' = Unterster Punkt des Unterarm-Ansatzes der Handwurzel.
o' = Mittelfingerspitze (in gestreckter Haltung).
p' = Rückspringendster Punkt des Absatzes.
u' = Spitze der grossen Zehe.

27 = Fussbreiten-Maximum.
17'17 = Dicke resp. Breite d. Maximalquerschnittes am Oberarm.
19'19 = Dicke resp. Breite des Querschnittes am Ellbogen.
20'20 = Dicke resp. Breite d. Maximalquerschnittes am Unterarm.
22'22 = Dicke resp. Breite d. Minimalquerschnitt. a. Handknöchel.
23 = Handbreiten-Maximum bei geschlossenen Fingern.

A. Männer.

1. Längenverhältnisse.

a) Kopflänge. Dieselbe variirt bei den Männern zwar, wie auch in der Natur, proportional zwischen den Grenzen $\frac{1}{7}$ — $\frac{1}{8\frac{1}{4}}$ der Körperlänge, doch herrscht $\frac{1}{8}$, als mittleres normales Maass, im Allgemeinen vor, indem das kleinste nur bei den Typen der 2. und 5. Theilgruppe, das grösste nur von denen der 1. und 3. gelegentlich erreicht wird.

b) Rumpflänge, gezählt vom Kinnpunkt ab. Der Abstand do ist unter den Längsmaassen relativ am wenigsten variabel, indem der Unterschied zwischen dem grössten und kleinsten Werthe in jeder der 3 Hauptgruppen nicht mehr als 11—12 p. beträgt. Es finden sich für die Grenzwerthe ca. $\frac{2}{5}$ — $\frac{5}{12}$ der Körperlänge, das grössere Maass natürlich Gestalten von mittlerer oder unter mittelgrosser, das kleinere solche von schlanker, hoher Statur kennzeichnend.

c) Nabel — oberer Beckenrand. Die bekannte Regel, dass der Nabel die Körperlänge ppt. nach dem goldenen Schnitt theilt, findet sich mit grosser Annäherung insbesondere bei den männlichen Antiken bestätigt, indem das dabei vorherrschende Theilverhältniss von $\frac{11}{18}$ mit jener Theilung fast identisch ist und zugleich nahezu in der Mitte der beiden Grenzwerthe $\frac{3}{5}$ — $\frac{4}{7}$ liegt. Der grössere Bruch kennzeichnet natürlich wieder die kürzesten und schwersten, der kleinere die grössten und schlanksten Figuren.

d) Höhe der Brustwarzen. Nicht die Länge df, wie mehrfach bei Schadow und Dürer, sondern der Abstand fk wird unter den Antiken vorherrschend der Kopflänge gleich gefunden ($fk = ad$), obgleich der andere Fall nicht völlig ausgeschlossen ist. Der vorherrschenden Relation entsprechen insbesondere die leichteren Typen der drei letzten Theilgruppen, während unter den schwereren Bildungen infolge der vergrösserten Kopflänge am meisten die Relation $df = fk$ widerkehrt.

e) Lagenverhältniss der Punkte n, m, o. Auch hierin unterscheiden sich die hochgebauten Typen insbesondere der 2. Theilgruppe gegen die andern dadurch, dass bei ihnen n und o, in den anderen Fällen m und o nahezu symmetrisch zur Körpermitte C liegend gefunden werden, während Schadow in der Regel Punkt n mit der Körpermitte zusammenfallen lässt.

Ausgenommen sind nur die Maxima der Körpergrösse der 5. Theilgruppe, wo die Rumpflänge sich soweit verkürzt, dass n und C symmetrisch zu m und o zu liegen kommen. $aC = \frac{1}{2}(an + ao)$ resp. $= \frac{1}{2}(am + ao)$. Im ersten Falle bleibt somit Punkt m, im zweiten n der künstlerischen Willkür zu interpoliren überlassen. In jedem Falle also befindet sich die Körpermitte tiefer als n, während Schadow gewöhnlich beide Punkte als zusammenfallend annimmt.

f) Lagenverhältniss von e gegen m, n. Auch hierin stellt sich ein ähnliches unterscheidendes Kriterium zweier Kategorien wie vorher heraus: indem sich bei den hochgewachsenen Typen der fünften sowie der zweiten, überdiess naturgemäss auch bei den langhalsigen Bildungen der ersten Theilgruppe die Länge des Halses als 6. Theil des Abstands en ergiebt, während in den übrigen Fällen, also insbesondere bei den mittleren normalen Typen der 3. und 4. Theilgruppe, die untere Bauchgrenze m statt n zu substituiren ist. ($de = \frac{1}{6}\,en$ resp. $= \frac{1}{6}\,em$.)

g) Lagenverhältniss der Punkte q und L. Für dasselbe findet sich die von Schadow a. a. O. in einzelnen Fällen gefundene Relation: $em = Lq = qx$ in der Mehrzahl der Fälle näherungsweise bestätigt: jedoch mit analogen Modificationen wie die bereits vorher discutirten, indem auch hier bei hochgewachsenen elancirten Gestalten statt m der Punkt n (gelegentlich auch wohl die Mitte zwischen beiden als Hilfspunkt) eintritt.

Mit den genannten sind die wesentlichen Theilverhältnisse der Hauptaxe gekennzeichnet. Von sonstigen ist nur Punkt i noch zu nennen, dessen Abstand von der Kniemitte im Rumpfende näherungsweise halbirt wird ($io = oq$).

h) Obere Extremität. Bei derselben lässt sich zwar, dem darüber Gesagten zufolge, die auf die verticale Haltung reducirte Länge $a'o'$ weniger scharf bestimmen, doch immerhin genügend, um zu ersehen, dass in den meisten Fällen, bei natürlich herabhängenden Armen, die Strecke oq des Oberschenkels von der Linie $o'o'$ der Mittelfingerspitzen nahezu halbirt wird. Ferner findet sich die Oberarmlänge stets zwischen den Grenzen: $ek \pm \frac{1}{3}\,ik$, also im Mittel der bis zum Nabel gezählten Länge des Rippenkorbes gleich: und zwar die längsten im Allgemeinen den herakleischen, die kürzesten den Athleten der 2. Theilgruppe angehörig. — Die Handlänge ist in der Mehrzahl der Fälle, wie bei Schadow, dem halben Oberarm gleich ($k'o' = \frac{1}{2}\,a'f'$), während der Unterarm, am stärksten variirend, sich zwischen $\frac{3-4}{5}$ der Handlänge bewegt.

i) Fuss. Gegen den ihr vielfach gleichen Unterarm variirt die Fusslänge ungleich weniger und verhält sich insofern mehr der Hand analog. Es findet sich nämlich als allgemein vorherrschendes Maass $\frac{1}{6}\,bx$, als äusserste Grenzen $\frac{1}{6} - \frac{1}{7}\,ax$: das Maximum natürlich den herakleischen, das Minimum den leichtgebildeten Jugendgestalten zugehörig.

2. Querdimensionen.

a) Kopf — Gesicht — Hals. Von den Quermaassen des Kopfes wird nur in einzelnen Fällen dessen Länge von der Dicke erreicht: vorherrschend



ist für letztere $\frac{9}{10}$ *ad*, während die Breite, weniger constant, zwischen $\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{5}$ *ad* schwankt. Nur ausnahmsweise bildet bei langen schmalen Figuren, wie Laokoon, die Gesichtsform der Vorderansicht ein Quadrat: ($2 = bd$); vorherrschend ist dafür das liegende Rechteck. Ein volles Quadrat dagegen bildet als Uebergang des relativ schmalen, tiefen Horizontalschnittes des Kopfs zum flachen und breiten des Rippenkorbes, der des Halses, dessen Quadratseite fast durchweg der Gesichtshöhe gleichkommt (excl. wo diese der Gesichtsbreite entspricht) ($3 = 3' = ld$). Etwas tiefer und schmaler erscheint er bei den kraftvollen, das Gegentheil bei leicht gebauten Typen.

b) Schultern. Das Maximum der Schulterbreite findet sich wie bei Schadow nahezu als das Doppelte des Brustwarzenabstandes ($5 = 2 \cdot 6$), indem letzterer jedoch nicht, wie bei ihm, der Kopflänge gleich wird, sondern zwischen *df* und *dg* variirt. Letztere Grösse findet sich besonders bei römischen Nachbildungen, die darin übertreiben, obwohl auch schon in älteren Werken hellenischen Ursprungs (Doryphora, stehende Diskobolos) Aehnliches, wenn auch weniger auffällig, sich bekundet.

c) Rippenkorb. Von den Quermaassen des Maximalschnittes wird die Brusttiefe vorherrschend der als Case des Profils (cfr. Schadow a. a. O.) anzusehenden Fusslänge, die Breite dagegen zu $\frac{2}{3}$ Schulterbreite gefunden, ebenso ergeben sich die übrigen Rumpfbreiten als aliquote Theile der letzteren, indem sich grössere oder kleinere Abweichungen eventuell ohne Schwierigkeit durch künstlerische Absicht behufs schärferer Characteristik erklären.

d) Bauch — Gesässparthie. Der Querschnitt im Nabel nähert sich gegen den vorherigen wieder mehr dem Quadrate, sofern die Dicke vorherrschend nahezu die des Kopfes, die Breite $\frac{3}{5}$ Schulterbreite erreicht. Im Uebrigen characterisirt sich dieser Querschnitt als durch c) bereits mehr oder weniger bedingt, nicht so scharf. Ebendies gilt für den Maximalquerschnitt der Gesässparthie. Bei einigen, insbesondere den Typen der 1. Theilgruppe, wo der Nabel relativ tief liegt, findet sich die Dicke mit der correspondirenden Höhe des Gesässes (*ko*) nahezu übereinstimmend, in anderen, häufigeren Fällen, besonders denen der 2 letzten Theilgruppen der vorherrschend leicht gebauten Typen, wobei der Nabel relativ hoch liegt, tritt dafür $\frac{1}{2}$ *fo* ein, während die Breite im Allgemeinen vorherrschend zu $\frac{7}{10}$ Schulterbreite gefunden wird. Gelegentliche Abweichungen erklären sich in dem ad c) angedeuteten Sinne. Der Fall, wo Gesäss und Rippenbreite zur Characteristik des Heroisch-Göttlichen einander gleich werden, ist jedoch nur ausnahmsweise und vereinzelt, und darf keinenfalls, wie Schadow will, dafür als feste Regel gelten.

Den Uebergang zur unteren Extremität bildet der Querschnitt am Rumpfende (*o*), dessen Dicke im Ganzen zwischen Kopf- und Bauchtiefe variirt, während die Breite, als nur unwesentlich vom Maximum der Gesässbreite abweichend, nicht weiter in Betracht kommt.

Die Verhältnisse der Quermaasse der Extremitäten sind im All-

gemeinen als von denen des Rumpfes bereits mehr oder weniger vorgezeichnet, für die Characteristik der Figur nur von secundärem Interesse, auch schon an sich viel schwankender, insofern als bei ihrer relativen Kleinheit Unterschiede von 1—2 eventuell bis 3 p. natürlich einem viel grösseren Procentsatze entsprechen als bei grösseren Dimensionen. Die scheinbar grössere Uebereinstimmung der verschiedenen Typen ist daher in diesem Sinne zu interpretiren.

e) Untere Extremität. Dabei ist offenbar der Querschnitt am Knie der wichtigste. Vorwiegend wird derselbe mehr dick als breit: die Dicke zu $\frac{1}{4}$, die Breite zu $\frac{1}{5}$ der bis zur Sohle gezählten Unterschenkellänge gefunden. Meist quadratisch ist dagegen der Maximal-Wadenquerschnitt: die Seite nahezu der Kniedicke gleich. Nach ihm proportionirt sich der Minimalschnitt oberhalb des Fussknöchels als vertieftes Rechteck, dessen Dicke nahezu $\frac{2}{3}$ der des Knies (oder der ihr gleichen Wadendicke), dessen Breite der halben Wadenbreite gleichkommt, so dass sich also sämmtliche Quermaasse der unteren Extremität als direct oder indirect von der Länge $q\,z$ abhängig finden. Dazu tritt überdies noch die fast durchweg der des Knies nahezu gleiche Fussbreite.

f) Obere Extremität. Der Maximalquerschnitt am Oberarm zeigt in der Mehrzahl der Fälle die Dicke nahezu der halben Brusttiefe, die Breite, wie bei Schadow, dem 4. Theil der Schulterbreite entsprechend.

Der als Uebergang wieder nahezu quadratische Ellbogenquerschnitt hat als Quadratseite nahezu $\frac{3}{5}$ Oberarmdicke. Ebendies Maass hat die Dicke des Unterarmes, dessen Breite meist die der Hand erreicht. Die Hälfte davon erhält die Dicke des Minimalschnittes am Handknöchel, während die Breite sich zu ca. der halben Oberarmbreite darstellt. Die Handbreite schliesslich stimmt nahezu mit der des Fusses überein.

Die Quermaasse der Arme hängen im Gegensatz zur unteren Extremität, wie man sieht, nicht sowohl von den bezüglichen Armlängen, als von entsprechenden Quermaassen des Rumpfes ab.

Am meisten characteristisch sind nach dem Vorherigen offenbar die Längen — insbesondere die Theilverhältnisse der Körperaxe. Unmittelbar durch das Verhältniss zu der als Einheit angenommenen Körperlänge auszudrücken sind zur allgemeinen Characteristik des darzustellenden Typus nur Kopf- und Rumpflänge ($a\,d$, $d\,o$), sowie die Lage des Nabelpunktes. Nach dem die bezüglichen drei Punkte aber einmal festgelegt, ist alles Uebrige dadurch gegeben: indem sich dabei im Allgemeinen, wie schon bei Kopf und Rumpf zwei Kategorien, zur allgemeinen Characteristik des darzustellenden Typus grosser und schlanker nämlich gegenüber den mittleren und kleingebauten, gedrungenen, in der angegebenen Weise deutlich unterscheiden, welche Unterscheidungen sich wie angegeben noch bis in die Extremitäten verfolgen lassen. Von den Quermaassen sind wiederum die wesentlichsten und wichtigsten, insbesondere von Kopf, Rumpf und unterer Extremität, direct aus correspondirenden Längen, die weniger characteristischen als aliquote Theile jener abgeleitet.

B. Knaben.

Die Proportionen des Mannes erleiden bei dem Knaben naturgemässe, durch das Unfertige der Entwickelung zu erklärende Modificationen. Im Uebrigen finden sich, aus analogen Gründen, die Unterschiede realer und idealer Typen hier weniger scharf als beim fertigen Manne betont.

1. Längen.

a) Kopflänge. Das Unfertige der Bildung characterisirt sich gegen den Mann zunächst durch grössere Kopflänge, deren beide Grenzwerthe, Maximum und Minimum, daher bis auf $\frac{1}{6\frac{1}{2}} - \frac{1}{8}$ vergrössert sind, indem dabei vom dreijährigen Knaben (mit der Gans), dessen Kopf überdies ergänzt ist, abstrahirt wird, — wie denn überhaupt erst vom zehnten Lebensjahre abwärts die Vergrösserung des Kopfes augenfälliger wird.

b) Rumpflänge do resp. $d\bar{o}$. Wegen der unentwickelten Geschlechtstheile liegt Punkt o höher als das Gesässende $\bar{o}$ der Rückseite, daher letzterer für jenen eintritt. Relativ am kürzesten ist die Rumpflänge in den entwickelteren Altersstufen; in früheren Stadien bis zum dreijährigen Knaben herab ist sie dagegen eher grösser als bei vollendeter Entwicklung und variirt, mit Ausschluss des letzteren Typus, auf der Vorderseite (do) zwischen $\frac{5}{7} - \frac{2}{5}$, auf der Rückseite ($d\bar{o}$) zwischen $\frac{5}{12} - \frac{5}{13}$ der Körperlänge, doch sind die kürzeren Maasse vorherrschend.

c) Nabel. Die Bestimmungen des Mannes bleiben auch bei Knaben entwickelteren Alters; bei den jüngeren Stufen rückt der Nabel allmählich tiefer, doch erst beim dreijährigen ergiebt sich eine abweichende Bestimmung, indem er hier schon der Körpermitte sehr nahe kommt.

d) Höhe der Brustwarzen. Wegen der im Ganzen grösseren Kopf- und kürzeren Halslänge, infolge deren auch die Linie der Brustwarzen der Halsgrube etwas näher rückt, erklärt es sich wohl, dass beim Knaben anstatt fk der Abstand df vorherrschend der Kopflänge nahezu entspricht ($ad = df$).

e) Lagenverhältniss von n, m, o. Bei den entwickelteren Stufen ist das Verhältniss der Lage dieser Punkte dem des Mannes im Ganzen analog und wie bei diesem nach den zwei Kategorien die Grösse und Schlankheit resp. das Gegentheil zu unterscheiden. Bei den jüngeren dagegen ist aus dem ad b) angegebenen Grunde $\bar{o}$ statt o zu substituiren. Nur ausnahmsweise nähert sich, im Gegensatz zu Schadow, der dies auch bei Knaben als Regel setzt, der obere Penisrand der Körpermitte.

f) Lagenverhältniss von e gegen m, n. Obwohl sich der Hals des Knaben gegen den männlichen im Ganzen etwas verkürzt, so ist das Verhältniss von de zu en, da auch dieser Abstand gleichzeitig abnimmt, dennoch dem des Mannes analog, wogegen aus ad b) angegebenem Grunde die Länge no zwischen $\frac{1}{6} - \frac{1}{8}$ des letzteren, und ebenso mo zwischen $\frac{1}{5} - \frac{1}{7}$ der Abstände em variirt, so dass also hier keiner der beiden Punkte m, n willkürlich bleibt.

g) Lagenverhältniss von q und L. Die Bestimmungen des Mannes treffen im Ganzen noch bei den höheren Knabenstufen zu, nur dadurch



modificirt, dass statt en das Mittel aus en und em vorherrscht. (Der dreijährige Knabe bildet natürlich auch darin einen Fall für sich.)

h) Obere Extremität. Die Armlänge ist zwar in der Regel gegen die männliche etwas verkürzt, doch bestätigt sich trotzdem auch hier das beim Manne gefundene Verhältniss, auch hinsichtlich der Theile, nur dass der Oberarm des Knaben in relativ engeren Grenzen: $ek \pm \frac{1}{5} ik$ variirt.

i) Fusslänge. Diese zeigt im Ganzen gegen die Verhältnisse des Mannes nichts principiell Verschiedenes.

2. Quermaasse.

a) Kopf — Gesicht — Hals. Die Verhältnisse sind den männlichen analog, nur ist der Halsquerschnitt etwas schwächer, die Quadratseite etwa $\frac{3}{4}$ der Halslänge.

b) Schulterbreite. Das Verhältniss zum Brustwarzenabstand ist vorherrschend wie beim Manne, doch verkürzt sich der genannte Abstand meistens auf df, in anderen Fällen auf $\frac{1}{2}$ af, gelegentlich sogar auf $\frac{1}{3}$ ai.

c) Rippenkorb. Die Brusttiefe erreicht hier naturgemäss nirgends die Fusslänge oder Profilcase, höchstens die Gesässdicke ($7' = 9'$), bei jüngeren Typen auch diese nicht ganz, wogegen das Verhältniss der Rippen- zur Schulterbreite dem Manne analog bleibt.

d) Bauch — Gesässparthie. Die Verhältnisse correspondiren im Ganzen mit denen des Mannes, doch ist die Gesässbreite auf nahezu 5/7 der der Schultern gewachsen.

e) Untere Extremität. Knie- und Wadenquerschnitt bleiben auch hier den männlichen Verhältnissen analog, trotzdem dass die rückwärtige Casenbegrenzung von der der Waden nicht erreicht wird. Weniger feste Verhältnisse zeigt infolge unfertigen Knochenbaues (oder Mangelhaftigkeit der Abgüsse?) der Minimalquerschnitt über dem Fussknöchel.

f) Obere Extremität. Nur der Maximalquerschnitt am Oberarm bestimmt sich wie beim Manne; schwankender ist dagegen der quadratische Ellbogenschnitt, ebenso der Minimalquerschnitt am Handknöchel, wo nur das Dickenverhältniss dem Manne analog fortbesteht, welches ebenso für die Handbreite gilt. Gelegentliche Modificationen, um insbesondere bei Idealgestalten jüngeren Alters das Unfertige der Verhältnisse zu mindern, lassen gleichwohl das Princip als solches unberührt.

C. Frauen.

Die Resultate sind hier zwar theils wegen der Minderzahl zur Messung geeigneter Typen, theils wegen der durch vorherrschende Bekleidung erschwerten Bestimmung der erforderlichen Punkte weniger sicher zu verbürgen, doch immerhin genügend als Ausdruck eines bestimmten, sie alle umfassenden, für die Antike characteristischen Gesetzlichkeit, insofern sich die wesentlichen Abweichungen von den Verhältnissen der Männer ohne Schwierigkeit als durch die natürlichen Geschlechtsunterschiede bedingte Modificationen erkennen lassen, welche die bei letzteren discutirten Gesetze im Uebrigen nicht oder wenigstens nicht wesentlich alteriren.



1. Längen.

a) Kopflänge. Mit Ausnahme des jüngsten Typus, dessen Kopf nur $\frac{1}{6\frac{1}{4}}$ Körperlänge misst, variiren die übrigen nahezu zwischen denselben Grenzen wie die Männer, nur dass sie sich im Ganzen, der Verkürzung des natürlichen Frauenkopfes entsprechend, der Minimalgrenze etwas mehr genähert finden als beim Mann.

b) Rumpflänge $d\bar{o}$. Dieselbe variirt hier ppt. zwischen $\frac{3}{7}$ — $\frac{9}{22}$ Körperlänge, zeigt also beide Grenzen gegen den Mann entsprechend vergrössert, wobei das Intervall trotz der geringeren Typenzahl dasselbe bleibt, wie sich durch deren grössere Verschiedenheit insbesondere der Idealgestalten wohl begreiflich macht.

c) Nabel — oberer Beckenrand. Die Lage des Nabels findet sich, da jüngere Altersstufen wie bei Knaben hier nicht zur Verfügung standen, im Allgemeinen innerhalb derselben Grenzen variirend, wie beim Manne.

d) Höhe der Brustwarzen. Vorherrschend ist die bei den leichtgebauten Männern geltende Bestimmung ($fk = ad$); in einzelnen Fällen mehr matronaler Bildung, wie Aphrodite von Melos, kommt jedoch auch die andere vor.

e) Lagenverhältniss von n, m, $\bar{o}$. Das Characteristische des Mannes, wonach je nach Grösse und Wuchs in den Proportionen zwei deutlich getrennte Kategorien hervortreten, fehlt bei den bezüglichen Frauentypen, unter welchen sich nur die Grenze des Maximums der Schlankheit und Grösse in der Artemis vom Louvre, nicht aber das Gegentheil vertreten findet. Mit Bezug auf die weibliche Rumpfverlängerung zeigen ferner die weiblichen Bestimmungen die Modification, dass anstatt der symmetralen Lage von m und o resp. n und o zur Körpermitte hier m und n zu $\bar{o}$ und C symmetrisch liegen. Als weitere Bestimmung ihrer Lage findet sich ferner die auch bei Schadow vorkommende, wonach Punkt n nahezu auf der Mitte des Abstandes bx liegt[6]), während eine entsprechende beim Manne fehlt, so dass, wie ebenda bemerkt, einer der beiden Punkte m oder n willkürlich bleibt.

f) Lagenverhältniss von e gegen m, n. Die Halslänge, obwohl im Ganzen grösser als beim Manne, wird, da auch em wächst, diesem analog als 6. Theil des letzteren Maasses gefunden.

g) Lagenverhältniss von q. Der beim Manne dabei adoptirte Hilfspunkt L fällt hier fort, indem die bezügliche Bestimmung nicht zutrifft. Statt dessen finden sich zur Festlegung des Kniepunktes verschiedene Modificationen, wovon relativ am meisten die vorkommt, dass der Abstand bq vom Nabel halbirt wird, — hauptsächlich auch bei den übrigen leicht- und hochgebauten Idealgestalten, während die volleren schliesslich auch die realen, wieder andere leicht als solche zu interpretirende Modificationen zeigen, deren Discussion zu weit führen würde.

---

[6]) Gelegentliche Modificationen dieser Bestimmung für gewisse extreme Fälle ausgenommen.



Von sonstigen Punkten ist die Bestimmung von i einfach als Modification des Mannes zu erkennen, insofern der weibliche Rippenkorb soweit verlängert erscheint, dass anstatt io hier ei dem Abstande oq nahezu gleichkommt.

h) Obere Extremität. Die Armlänge ist, obgleich es gewöhnlich umgekehrt scheinen möchte, gegen die des Mannes etwas kürzer, so dass bei der gleichzeitigen Verlängerung der Rumpftheile die Linie der Handwurzeln (kk) nahezu durch $\bar{o}$ (weiblicher Schampunkt) hindurchläuft, wenn bei der Mehrzahl restaurirter Armtheile überhaupt ein Urtheil möglich ist. Sicherer ist die Bestimmung der Oberarmlänge als vorherrschend dem Abstande ek gleich. Unterarm und Hand dagegen würden sich im Ganzen den männlichen Bestimmungen nähern.

i) Fusslänge. Dieselbe verkürzt sich hier auf das im Allgemeinen vorherrschende Maass von $\frac{1}{6}$ cz[7]), indem der mittlere männliche Werth $\frac{1}{6}$ bz bereits als Maximum sich darstellt.

2. Querdimensionen.

a) Kopf — Gesicht — Hals: im Allgemeinen den Verhältnissen des Mannes analog.

b) Schultern. Das Verhältniss zum Brustwarzenabstand dem männlichen entsprechend, letzterer Abstand jedoch wie bei Knaben auf df, eventuell $\frac{1}{2}$ af verkürzt. Den idealen Typen entspricht im Ganzen das grössere Maass, obgleich bei der Minderzahl realer Bildungen ein sicheres Urtheil fehlt.

c) Rippenkorb. Die Brusttiefe, von den Warzen ab gemessen, bleibt im Ganzen etwas hinter der Fusslänge zurück und stimmt gewöhnlich nahezu mit $\frac{1}{2}$ em überein, während sich die Rippenbreite, obwohl an sich schmaler, wegen entsprechender Verminderung der Schulterbreite wie beim Manne proportionirt.

d) Bauch — Gesässparthie. Obwohl dem Rippenkorbe entsprechend schmaler und tiefer, zeigt gleichwohl der Querschnitt im Nabel gegen die correspondirenden männlichen Verhältnisse nichts wesentlich Verschiedenes. Dagegen ist insbesondere bei den matronalen Gestalten die des Gesässes nach beiden Dimensionen relativ grösser als beim Manne: bei den jüngeren, leichteren nur in der Breite, ohne dass sich jedoch ein festes Verhältniss als Norm ergäbe, wie schon die Unsicherheit der Bestimmung dieses Körpertheils unter verhüllenden Gewändern erklärlich macht. Nur in einzelnen Fällen finden sich denen des Knaben analoge Verhältnisse.

e) Untere Extremität. Der Kniequerschnitt dem Manne, die beiden anderen dem Knaben analog. Die Fussbreite, schmaler als bei jenem, verjüngt sich auf ppt. $\frac{3}{4}$ Wadenbreite.

f) Obere Extremität. Ohne principielle Unterschiede gegen die Verhältnisse des Mannes.

[7]) Punkt b = oberer Augenhöhlenrand, theilt die Kopflänge nahezu im Verhältniss 4:5, während c wesentlich der Mitte der Gesichtslänge bd entspricht.



Das Vorstehende genügt als Beweis, dass die wesentlichen Unterschiede der drei Hauptgruppen nichts weiter als durch Alter und Geschlecht, und ebenso die Unterschiede in den Theilgruppen wieder wesentlich durch Wuchs und Grösse bedingte Modificationen ein und desselben plastischen Grundgedankens sind und wie sich ferner innerhalb der einzelnen Kategorien wieder alle weiteren Unterabtheilungen in entsprechendem Sinne kennzeichnen werden.

Es seien schliesslich der Uebersicht wegen die discutirten Resultate noch tabellarisch zusammengestellt,[8]) wobei zur Interpretation derselben die Bemerkung nicht unterlassen werde, dass es sich nicht etwa um einen Kanon handle, da es auf Grund der Herleitung der resp. Maasse ebenso widersinnig wie nutzlos wäre, danach etwa eine Musterfigur construiren zu wollen, die weder in einem noch im anderen Sinne einen bestimmten individuellen oder auch nur typischen Character ausdrücken könnte, ohne welchen doch kein menschlich-organisches Geschöpf gedacht werden kann — man müsste ihn denn nachträglich hineininterpretiren, was ohne Zwang undenkbar wäre. Grenzmaasse wie Mittelwerthe sollen vielmehr zu nichts weiter dienen, als zu zeigen, inwieweit sich zur besonderen Characteristik der verschiedenen Typen verschiedenen Alters und Geschlechts, je nach Grösse und sonstiger Körperbeschaffenheit im idealen und realen Sinne von den für die betreffenden Körpertheile unter sonst normalen Verhältnissen geltenden Normen in diesem oder jenem Sinne die alten Meister abzugehen erlaubten, ohne mit den Principien der Schönheit, die als gemeinsames Band alle classischen Meisterwerke umfassen, in Collision zu gerathen. Das Gespenst des reconstruirbaren antiken Kanon aber, welches erst neuerdings wieder in den Köpfen verschiedener Kunstbeflissener herumgespukt, möge doch damit endlich einmal, hoffentlich für immer, über Bord geworfen werden.

Köpfe.

Kopf- und Gesichtsdetail bestimmen, wie bekannt, eigentlich erst den individuellen Character der Person, der in den allgemeinen Körperverhältnissen nur erst im Allgemeinen sich verkündet. Schon relativ geringe Unterschiede im Detail der Gesichtstheile besagen darum ungleich mehr als solche in der Gesammtform. Borghesischer und Sterbender Fechter zeigen z. B. in den allgemeinen Körperproportionen noch nichts, wodurch sie sofort als Typen ganz verschiedener Nationalität zu erkennen wären, was vielmehr erst bei der Betrachtung von Kopf- und Gesichtsbildung ersichtlich wird. Als Meister individueller Characteristik sind gleichwohl die hellenischen Künstler nicht geboren; die allzu individuell scharf markirten Unterschiede suchen sie vielmehr im Sinne der Gesammtharmonie aller Theile zu mildern, um auf solche Art zu höchster Prägnanz gesteigerte Schönheitsideale in ihren Gottheiten zu reflectiren, wie sie noch heute und zu allen Zeiten Verehrung und Bewunderung erwecken.

---

[8]) Vergl. die Tabelle auf der nächsten Seite.

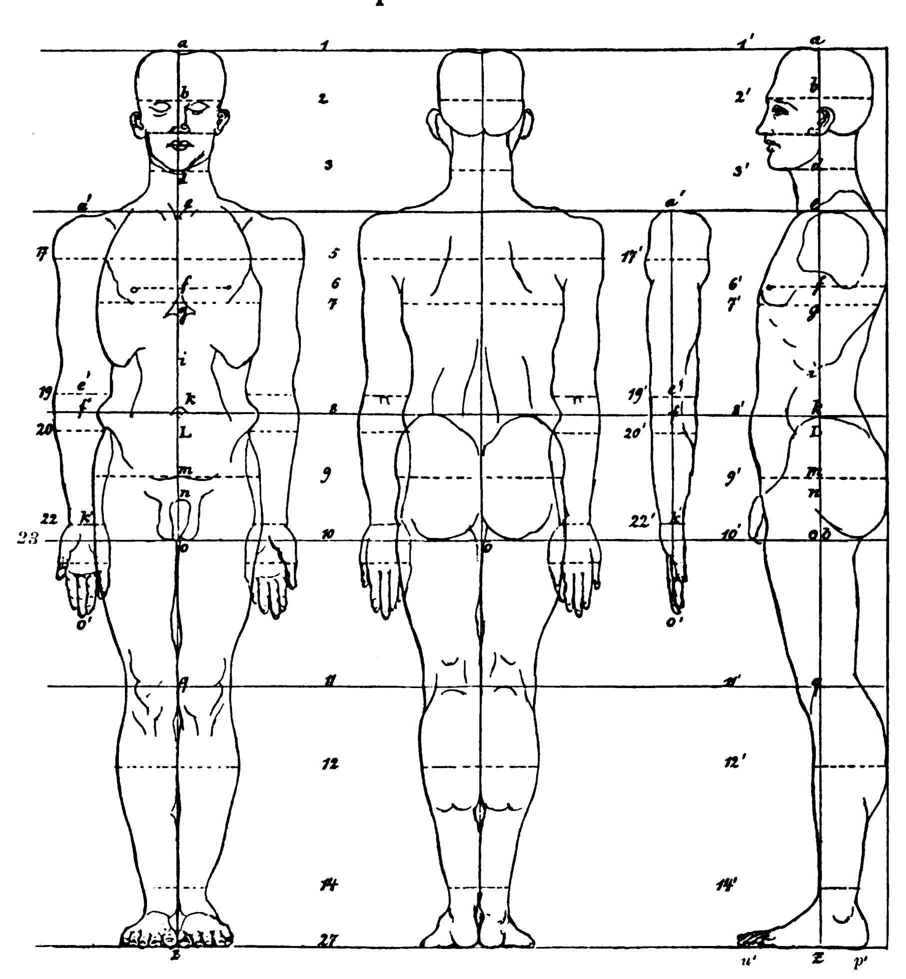
Tabellarische Uebersicht der Proportionsgesetze.

Bez. d. Theilpunkte	I. Mann			Bez. d. Theilpunkte	II. Knabe			Bez. d. Theilpunkte	III. Frau		
	Längen	Dicken	Breiten		Längen	Dicken	Breiten		Längen	Dicken	Breiten
d	$ad = \frac{1}{7} - \frac{1}{8\frac{1}{2}}$ [1]	$1' = \frac{9}{10}\,ad$	$5 = 2 \cdot 6$	d	$ad = \frac{1}{6\frac{1}{2}} - \frac{1}{8}$ [3]	$1' = \frac{9}{10}\,ad$	$5 = 2 \cdot 6$	d	$ad = \frac{1}{7} - \frac{1}{8\frac{1}{2}}$	$1' = \frac{9}{10}\,ad$	$5 = 2 \cdot df$
o	$do = \frac{5}{12} - \frac{2}{5}$	$3' = bd$	$1 = \frac{3}{4}\,ad$	o resp. $\bar{o}$	do resp. $d\bar{o} = \frac{3}{7} - \frac{2}{5}$	$3' = \frac{3}{4}\,de$	$1 = \frac{3}{4}\,ad$	$\bar{o}$	$d\bar{o} = \frac{3}{7} - \frac{9}{22}$	$3' = \frac{3}{2}\,de$	$1 = \frac{3}{4}\,ad$
k	$kz = \frac{3}{5} - \frac{7}{11}$	$7' = p'u'$	$3 = 3'$	k	$kz = \frac{3}{5} - \frac{7}{11}$	$7' = 9'$	$3 = 3'$	k	$kz = \frac{3}{5} - \frac{7}{11}$	$6' = \frac{1}{2}\,em$	$3 = 3'$
f	$fk = ad$ resp.	$8' = 1'$ [2]	$6 = df\text{-}dg$	f	$df = ad$ resp.	$8' = 1'$	$6 = df$	f	$fk = ad$	$8' = 1'$	$6 = \frac{1}{2}\,af$
	$df = ad$	$9' = ko(\frac{1}{2}fo)$	$7 = \frac{2}{3} \cdot 5$		$= fk$	$9' = ko$	$7 = \frac{2}{3} \cdot 5$			$9' = kn$ [6]	$7 = \frac{7}{10} \cdot 5$
n	$aC = \frac{1}{2}(ao + an)$ resp.	$10' = 8' - 1'$	$8 = \frac{3}{5} \cdot 5$	n	$aC = \frac{1}{2}(a\bar{o} + an)$	$10' = 8' - 1'$	$8 = \frac{5}{8} \cdot 5$	n	$nz = \frac{1}{2}\,bz$ [4]	$10' = 8' - 1'$	$8 = \frac{5}{8} \cdot 5$
m	$= \frac{1}{2}(ao + am)$	$11' = \frac{1}{4}\,qz$	$9 = \frac{7}{10} \cdot 5$	m	$= \frac{1}{2}(a\bar{o} + am)$	$11' = \frac{1}{4}\,qz$	$9 = \frac{5}{7} \cdot 5$	m	$C\bar{o} = mn$	$11' = \frac{1}{4}\,qz$	$9 = \frac{4}{5} \cdot 5$
e	$de = \frac{1}{6}\,en$ resp.	$12' = 11'$	$11 = \frac{1}{5}\,qz$	e	$de = \frac{1}{6}\,en$ resp.	$12' = 11'$	$11 = \frac{1}{5}\,qz$	e	$de = \frac{1}{6}\,em$	$12' = 11'$	$11 = \frac{1}{5}\,qz$
	$= \frac{1}{6}\,em$	$14' = \frac{2}{3}\,11'$	$12 = 11'$		$= \frac{1}{6}\,em$	$14' = \frac{2}{3}\,11'$	$12 = 11'$			$14' = \frac{2}{3}\,11'$	$12 = 12'$
q	$qz = en$ resp.		$14 = \frac{1}{2}\,12$	q	$qz = \frac{en + em}{2}$		$14 = \frac{1}{2} \cdot 12$	q	$bk = kq$ [5]		$14 = \frac{1}{2}\,12$
	$= em$										
L	$Lq = qz$			L	$Lq = qz$						
i	$io = oq$							i	$ei = oq$		
Arm	$a'f' = ek \pm \frac{1}{3}\,ik$	$17' = \frac{1}{2}\,7'$	$17 = \frac{1}{4} \cdot 5$	Arm	$a'f' = ek \pm \frac{1}{5}\,ik$	$17' = \frac{1}{2} \cdot 7'$	$17 = \frac{1}{4} \cdot 5$	Arm	$a'f' = ek$	$17' = \frac{1}{2} \cdot 6'$	$17 = \frac{1}{4} \cdot 5$
	$e'k' = \frac{3}{2}\,k'o'$	$19' = \frac{3}{5}\,17'$	$19 = 19'$		$e'k' = \frac{3}{2}\,k'o'$	$19' = \frac{3}{5}\,17'$	$19 = 19'$		$e'k' = \frac{3}{2}\,k'o'$	$19' = \frac{3}{5} \cdot 17'$	$19 = 19'$
	$k'o' = \frac{1}{2}\,a'f'$	$20' = 19'$	$20 = 23$		$k'o' = \frac{1}{2}\,a'f'$	$20' = 19'$	$20 = 23$		$k'o' = \frac{1}{2}\,a'f'$	$20' = 19'$	$20 = 23$
	$oo' = \frac{1}{2}\,oq$	$22' = \frac{1}{2}\,23$	$22 = \frac{1}{2}\,17$		$oo' = \frac{1}{2}\,oq$	$22' = \frac{1}{2}\,23$	$22 = \frac{1}{2}\,17$		$a'k' = eo$	$22' = \frac{1}{2}\,23$	$22 = \frac{1}{2}\,17$
			$23 = 27$				$23 = 27$				$23 = 27$
Fuss	$p'u' = \frac{1}{6}\,az - \frac{1}{6}\,cz$		$27 = 11$	Fuss	$p'u' = \frac{1}{6}\,az - \frac{1}{6}\,cz$		$27 = 11$	Fuss	$p'u' = \frac{1}{7}\,az - \frac{1}{6}\,bz$		$27 = \frac{3}{4} \cdot 12$

[1] Die einfachen Zahlenbrüche beziehen sich auf die Körperlänge als Einheit. [2] Wo statt der Grenzwerthe nur eine Angabe steht, ist dies der im Ganzen vorherrschende Werth. [3] Die auf den dreijährigen Knaben bezüglichen Angaben sind dabei nicht berücksichtigt. [4] Dafür sind die Aphroditetypen maassgebend. — Modificationen in anderem Sinne cfr. Text. [5] Modificationen bei realen Typen wie im Text angedeutet. [6] Schwankend (vergl. Text).

Gleichwohl besteht zwischen Göttern und Menschen bei Weitem keine so tiefe Kluft, wie Schadow a. a. O. annimmt, indem er die Acht-Theilung des Gesichts als Vorrecht der Gottheit in Anspruch nimmt, während die Sterblichen mit sechs Theilen vorliebzunehmen haben. Nach den auf alle

Proportions-Schema.



Typen der hier discutirten Gruppen ausgedehnten Messungen findet sich vielmehr das allgemeine hellenische Princip des Ausgleichs der Gegensätze durch Uebergänge und Abstufungen mannigfachster Art auch hier bestätigt, obwohl bei der Kürze des zur Verfügung stehenden Raumes leider darauf verzichtet werden muss, dasselbe eingehender zu discutiren.

Ein wesentlicher, wenn nicht der wesentlichste Unterschied der alten Meister gegen die von heute liegt offenbar darin, dass sie schon a priori sich niemals Aufgaben stellten, die mit dem Princip jener Harmonie aller Theile unter sich und zum Ganzen unvereinbar schien, welche sich als Schönheit bekundet, die von immer wieder neuen Gesichtspunkten zu erfassen und in ihren monumentalen Werken zu reproduciren sie nicht ermüdeten. Keine Dissonanz verletzt darum, wie an den Meisterwerken selbst des Grössten unter den Modernen, das an antike Formenschönheit gewöhnte Auge. Das aber ist nicht etwa ein besonderes Verdienst der griechischen Künstler, nein, vielmehr der Reflex eines Zuges des hellenischen Wesens überhaupt: jenes Maasshalten, welches sich nicht weniger in den bildenden wie in den redenden und gewiss wohl auch in den musischen Künsten offenbart haben wird, wodurch es sich erklärt, dass selbst unter Verstümmelungen ein jedes Werk hellenischen Ursprungs als solches sofort dem Beschauer unzweifelhaft sich kundgiebt: als Glied jener einen grossen Familie, deren Wesen Winckelmann so treffend und wahr als edle Einfalt und stille Grösse bezeichnet.

Ein Verwandter des Codex Egberti.

Von **Wilhelm Vöge.**

Ueber die Kunstwerke der Reichenau ist in den letzten Jahrzehnten so viel geschrieben worden, dass man meinen möchte, dies Thema sei erschöpft. Es bleibt jedoch noch Manches nachzutragen. Z. B. fehlt uns immer noch eine kritische Untersuchung des Codex Gertrudianus, jetzt in Cividale. Der reich geschmückte Berliner Codex, auf den ich hier hinweisen möchte[1]), ist der kunsthistorischen Forschung bisher nur aus einer flüchtigen Beschreibung Bethmann's bekannt geworden[2]).

Es ist ein Lectionar des ausgehenden 10. Jahrhunderts[3]), voran stehen einige Trierer Urkunden von einer Hand des 12. Jahrhunderts, auf die ich unten zu sprechen komme. Zunächst Einiges über die künstlerische Ausstattung.

Das vorgeheftete ganzseitige Bild eines schreibenden Alten[4]) ist auf Paulus zu deuten; es gehört zu der ersten Lesung[5]). Ausser dem Titelbilde finden sich noch der Einzug Christi in Jerusalem[6]), die Frauen am Grabe, die Himmelfahrt Christi und das Pfingstfest dargestellt.

Blatt 44a war eine Darstellung zu „Nat. S. Stephani" beabsichtigt,

---

[1]) Berlin, Königl. Bibliothek Ms. theol. lat. fol. 34. Vergl. Wilcken, Geschichte der Königl. Bibl. zu Berlin, B. 1828, S. 219.

[2]) Archiv der Gesellsch. f. ält. deutsche Geschichtskunde, VIII, 837; danach citirt von Lamprecht, Initialornamentik, S. 29, No. 57.

[3]) 71 Bl. (28,9×22 cm) zu 19 Zeilen.

[4]) Bl. 4b; 19,5×14,5 cm.

[5]) Brief a. d. Hebräer, c. I v. 1. Der Text der Handschrift reicht von Nat. Domini durch das Kirchenjahr; es folgen die Lesungen zu den Heiligenfesten. Bl. 63b bricht der Text auf der Mitte der Seite ab; die letzte Lesung (In vigilia omnium sanctorum) ist von anderer Hand (zu vergl. die Majuskelformen, z. B. das D). Bl. 24a ff. ist die Anordnung verwirrt. Wenn, was wahrscheinlicher ist, hier nicht ein Versehen des Schreibers vorliegt, so könnte der Grund nur der sein, dass vor der Niederschrift des Textes das Bild der Himmelfahrt Christi bereits eingezeichnet war. An die letzte Lage des Lectionars ist ein Quaternion, Theile eines gleichzeitigen Evangelistars von anderer Hand enthaltend, angeheftet.

[6]) Bl. 15b (Bildstreifen von 8,1×14,9 cm); die folgenden Bilder von ähnlichen Abmessungen auf Bl. 17b, 25a, 26a.



die in den ausgesparten Raum eingezeichnete stümperhafte Skizze der Verkündigung an Maria ist von späterer Hand. Dagegen nun auf Blatt 45 (a und b) offenbar originale Vorzeichnungen derselben Zeit. Gleichzeitig sind allerdings nur die zu Grunde liegenden Stiftzeichnungen; eine unsichere Hand hat sie später mit Tinte nachgefahren.

Diese Skizzen zeigen jene Sicherheit der Strichführung, die Zeichnungen dieser Epoche nicht selten eigen ist. Im Stil weichen sie von den ausgeführten Bildern ab. Doch möchte man das in diesem Falle um so eher mit dem Durchwirken eines anderen Vorbildes in Verbindung bringen als sie auch inhaltlich aus dem Cyklus herausfallen. Sie interessiren wegen ihrer engen Beziehung zu dem Wortlaut der biblischen Lesung.

Die Darstellung auf Blatt 45a gehört offenbar zu Lib. ecclesiast. c. XV v. 1. Der rechts stehende Mann, der mit verhüllten Händen ein Thier (Lamm?) emporhält, erläutert wohl das „Qui timet deum, faciet bona“ des Textes, während in dem Bärtigen links, der auf einem Tuche Kelch und Hostie herbeiträgt, Bezug genommen ist auf die Stelle: „Cibabit illum pane vitae et intellectus, et aqua sapientiae salutaris potabit illum.“ Die Skizze auf der Rückseite ist zu Apokalypse c. XIV v. 1. zu ziehen, die Figur links ist Johannes, rechts steht das Lamm.

Die unfertigen Blätter finden sich sämmtlich in einer Lage; man darf vermuthen, dass der Codex lagenweise vom Künstler fertiggestellt wurde.

Ausser den Bildern findet sich reicher ornamentaler Schmuck. Ein allmähliches Nachlassen in der Ausstattung der purpurgefärbten Zierblätter ist bemerkbar. Zu Beginn jeder Lesung steht eine in Gold und Silber ausgeführte Rankeninitiale.

Innerhalb der Initialen fällt ein Wechsel des Stiles auf. Im Anfang häufig zoomorphe Bildungen, die Rankenmotive an Flechtwerkmuster erinnernd, mit Blatt 20a ff. dann ein reiner Rankenstil beginnend. Es mag bemerkt werden, dass der neue Stil mit einer neuen Lage einsetzt.[7]

Ich komme hier auf die Handschrift nicht wegen dieser mannigfach interessanten Details zu sprechen, deren sich noch mehrere anführen liessen. Wichtig ist der Codex deshalb, weil er in Stil wie Technik seiner Bilder die grösste Verwandtschaft mit dem Codex Egberti aufweist. Auch zu

[7]) Einer der Initialen (zur Osterlesung gehörig) ist mit einer bildlichen Darstellung geschmückt: es ist ein E, Bl. 18a. Die Darstellung ist, wie der Buchstabe selbst, in Gold und Silber ausgeführt. Oben das Brustbild Christi, er hält in der Linken eine goldene Kugel, unten, links und rechts von einem Baume, ein Engel. Das Ganze war in rother Tinte vorgezeichnet. Man erkennt unter der Deckfarbe neben Christus die Beischrift: resurrexi (in rother Capitalis rustica). Der Grund sollte mit Sternen belebt werden. Das Ganze bildet die Ergänzung zu dem derselben Lesung vorantretenden Bilde der Frauen am Grabe. Auch sonst sind ähnlich geistreiche Verbindungen von Bild und Ornamentik aus dieser Zeit bekannt, vergl. Vöge, Eine deutsche Malerschule um das Jahr 1000, Trier 1891, S. 363ff. Frühe Beispiele in dem Cod. lat. monac. 343.



den Werken der von mir nachgewiesenen muthmasslich Kölner Gruppe mag man Beziehungen entdecken[8]. Aber eine ganze Reihe von Eigenthümlichkeiten weisen mehr in die Nähe der Reichenau. Dahin gehört das Auftreten des Bildstreifens an Stelle des Vollbildes, das Festhalten an farbigen Hintergründen, die Verwendung von Gold an den Säumen der Gewänder wie am Beiwerk, die des Silbers an den Initialen. Es fällt auf, dass die Bilder ikonographisch mit denen des Egbertcodex keineswegs peinlich genau übereinkommen. Doch auch hier sehr bemerkenswerthe Berührungspunkte; man vergleiche nur die Darstellung des Pfingstwunders. Auch auf der Berliner Darstellung findet sich in der Mitte der Composition jene „Säule" dargestellt, die im Codex Egberti durch die Beischrift communis vita wie die darauf liegenden Goldstücke genauer als das „Symbol der Gütergemeinschaft" charakterisirt ist[9]. Es wäre interessant, die beiden Compositionen genauer mit einander zu vergleichen. Es scheint, dass die Darstellung im Egbertcodex eine jüngere Umgestaltung des in der Berliner Handschrift reiner festgehaltenen Typus ist. Zum Vergleiche wäre hier die entsprechende Darstellung der Bibel von St. Paul heranzuziehen[10].

Ich sagte schon, dass der Handschrift Trierer Urkunden des 12. Jahrhunderts vorgeheftet sind.[11] Sie beweisen, dass der Codex damals im Besitz der Abtei von S. Maria ad martyres in Trier war. Dass die Handschrift dort entstanden sei, ist schon aus äusseren Gründen sehr unwahrscheinlich. Die Abtei war im 10. Jahrhundert in Verfall gerathen. Das Coblenzer Staatsarchiv bewahrt eine dem beginnenden 11. Jahrhundert angehörige Bilderhandschrift aus S. Marien, die, soweit ich mich entsinne, keinerlei Verwandtschaft mit dem Berliner Codex aufweist[12].

Die Wiederherstellung der Abtei erfolgte durch den Trierer Erzbischof Theodorich im Jahre 973. Unter Theodorich's Nachfolger Egbert wurde die Restauration vollendet. Der Letztere hat im Jahre 980 am Tage der Einweihung der Gruft dem noch immer mangelhaft dotirten Kloster weitere Schenkungen gemacht[13].

[8] z. B. in den Initialen.

[9] Sie ist hier nur in der Vorzeichnung vorhanden, doch deutlich zu sehen.

[10] Es ist hier leider nicht möglich, diese Andeutungen durch Abbildungen zu erläutern.

[11] So viel ich weiss, nur zum Theil publicirt; die Urkunde auf Bl. 1a bei Beyer, Urkundenbuch zur Geschichte des Mittelrheins, Bd. I, S. 710, No. 654, es fehlt hier das Güterverzeichniss; die auf Bl. 2a ebenda S. 577, No. 520. Von den übrigen habe ich vor einigen Jahren Abschrift genommen, sie können an dieser Stelle nicht mitgetheilt werden.

[12] Vergl. über diesen Codex auch Goerz, Mittelrhein. Regesten, Bd. I No. 1195. Ueber die Handschriften und Archivalien von S. Marien, vergl. Lamprecht, Deutsches Wirthschaftsleben im Mittelalter, Bd. II, S. 721 f., vergl. ferner Neues Archiv, Bd. XI, 374 wie Monumenta Germaniae, SS. Bd. VIII, S. 236; dann das in Lamprecht's Initialornamentik gegebene Handschriftenverzeichniss unter No. 14 u. 60.

[13] Vergl. Marx, Geschichte des Erzstifts Trier.

Es ist derselbe Egbert, für den auf der Reichenau der noch jetzt seinen Namen tragende berühmte Trierer Codex geschrieben und ausgemalt ist. Die Vermuthung liegt nahe, dass auch Egbert es war, welcher der Abtei S. Marien unsere Handschrift gestiftet hat, die allem Anschein nach ebenfalls auf der Reichenau entstanden ist.

Ich möchte noch die verhältnissmässig engen Beziehungen dieser Werke zu älteren christlichen Denkmälern der Buchmalerei hervorheben. Die Quedlinburger Italafragmente, die in der Berliner Königl. Bibliothek bewahrt werden, gestatten einen Vergleich mit unserem Codex. Man bemerkt eine entschiedene Verwandtschaft in der Farbengebung. Blau, Feuerroth und Purpur sind die hier wie dort vorherrschenden Töne. Das Feuerroth, die dunklen Purpurschattirungen sind fast identisch. Hinzu kommt hier wie dort die Farbigkeit der Hintergründe, die goldene Zeichnung an den Figuren, die Verwendung des Purpurs zur Bezeichnung der Haarfarbe. Dennoch, das mittelalterliche Erzeugniss erscheint blass und farblos neben dem antiken. Es ist die Blässe des Alters.

Aus der Galerie in Hermannstadt.

Von **Th. von Frimmel.**

Eine der deutschen Völkerinseln im weiten Ungarlande, die ehemalige Hauptstadt Siebenbürgen's, Hermannstadt, beherbergt eine wenig besuchte, aber sehr beachtenswerthe Gemäldesammlung. Sie ist von Baron Samuel von Bruckenthal angelegt worden und nach dessen Tode 1803 dem evangelischen Gymnasium in Hermannstadt als Erbschaft zugefallen. Von dieser Sammlung und ihrer Geschichte handelte ich in einem Hefte meiner kleinen Galeriestudien, das im Jahre 1894 erschienen ist. In jener Arbeit konnte ich weder alle Notizen verwerthen, die ich vor den Bildern niedergeschrieben hatte, noch alle Fäden verfolgen, die in einer oft recht verwickelten Weise von den mehr als 1100 Bildern der Hermannstädter Galerie in die Litteratur hineinreichen. So blieb denn gar Manches unberührt, das bisher zu Nachträgen Anlass geboten hat und zu solchen noch späterhin Anlass bieten wird. Einige nachträgliche Bemerkungen und Funde habe ich im „Siebenbürgisch-deutschen Tageblatt“ veröffentlicht. Diese werden deshalb hier nur in aller Kürze erwähnt, aber mit den Nachweisen versehen, die für den Leserkreis einer Zeitung ebenso ermüdend gewesen wären, als sie für den Fachmann erwünscht sind. Auch einige Berichtigungen seien hier mitgetheilt, Alles nach der Reihenfolge der Nummern im Führer durch die Hermannstädter Galerie und nach den Seitenzahlen meiner Galeriestudien.

Zu Seite 2, zur Geschichte der Galerie: Baron Bruckenthal hat sicher gelegentlich wieder Bilder aus seiner Sammlung fortgegeben. So finden sich im Katalog der Wiener Sammlung Adamovics von 1856 drei Nummern (43, 156 und 220) bei denen eine Herkunft „aus der Sammlung Bruckenthal's“ vermerkt ist. Alle drei habe ich vor Kurzem beim Wiener Stilllebenmaler A. v. Reisinger gesehen, der einen Theil der Galerie Adamovics durch Erbschaft besitzt.

Zu Seite 3: Als eine nicht uninteressante Litteraturangabe über das Bruckenthal'sche Museum trage ich hier folgende Stelle nach. Sie stammt aus dem „Versuch eines allgemeinen Handlungs-Gewerbs und Reisekalenders von Hermannstadt, auf das Jahr 1790 ...... von Martin Hochmeister“ (S. 100 ff.) Herr Kustos Heinrich Müller in Hermannstadt hat mich nach

dem Erscheinen meiner Sonderstudie über die Hermannstädter Galerie auf die erwähnte Stelle aufmerksam gemacht. Sie lautet:

„Se. Excellenz der Freiherr von Bruckenthal besitzen auch eine vortreffliche Gemälde-Sammlung, von welcher wir dem Kenner nur einen Fingerzeig geben wollen, um ihn auf das Ganze begieriger zu machen.

„Diese auserlesene Sammlung von verschiedenen Meistern aus den berühmtesten Schulen, ist in 13 Zimmern im zweiten Stocke eines auf dem grossen Platze gelegenen Gebäudes aufgestellt. Die ganze Sammlung beläuft sich ohnngefähr auf 800 Stücke, von denen vier Zimmer die italiänische, sechs Zimmer die niederländische und drei die deutsche Schule enthalten.

„Unter den italiänischen Meistern zeichnet sich ein Stück von Antonio Corregio, die Lehre Amor's mit dem Merkurius und Venus, durch die vortreffliche Harmonie in den Farben aus. Ein Hieronimus von Guido. Ein Ecce homo von Titian. Eine Magdalena von Paul Veronese. Eine ausgeführte Skizze (denn das Altarblatt ist in Rom) von Dominichino, Habakuk mit dem Engel vorstellend. Ein Ecce homo von Albani, ganze Figuren mit vier Engeln, ein Gemälde, welches sowohl ohne Fehler der Zeichnung, als auch des Charakters der ausgeführten Ideen nach eines der vortrefflichsten ist. Ein Muttergottesbild mit dem Jesuskinde und der Mutter Anna kann, seiner vorzüglichen Schönheit wegen, den berühmtesten Meister zum Autor haben, die Idee ist zwar in Raphael's Manier, aber der moderne Stil und das lebhafte Colorit lassen einen andern Meister vermuthen. Ein Jesuskind von Leonardo da Vinci, schön und recht gut conservirt. Eine Magdalena von Guido, in seiner kräftigen Manier gemalt. Ein Hieronimus von Guereino da cento mit kühner Hand entworfen, ausserordentlich im Ausdruck.

In der niederländischen Schule zeichnen sich zwei Figuren von Rubens in Lebensgrösse aus, ein heil. Franziscus Xaverius und Ignatius de Lojola, Gegenstände, welche Rubens gar oft in Altarblättern gemacht hat. Nymphen mit Pfeil und Bogen, welche Dianen krönen, vermuthlich ein Familienstück, weil die Köpfe Portraits sind, dieses Stück verdient, des eleganten Styls wegen, in der ersten Galerie einen Platz von Bockhorst, Lan Jan oder der lahme Hanns genannt. Sine Bacho & Cerere friget Venus von Rottenhammer, Figuren in Lebensgrösse, das schönste Stück, was man von diesem Meister aufweisen kann. Unter den Viehstücken zeichnet sich ein Gemälde von Cornelius Zaaftleven aus, welches den Patriarchen Jakob mitten unter seiner Viehherde kniend, und Gott ein Dankopfer darbringend vorstellt. Der Pendent dazu, ein Gemälde von Ossenbeck, die Verkündigung der Geburt Christi vorstellend. Eine Rehhetze mit Hunden von Fyt eine Schweinshetze von Schnyders (Franz) von Herrmann Zaaftleven, eine Gegend am Rhein mit grosser Entfernung, ausserordentlich fleissig und sehr rein gemalt. Unter einer Menge vortrefflicher Kabinetsstücke prangt ein kleiner Wouwerman, le petit pont genannt. Ein Winterstück von Bergheim, von grossem

Werth. Vom grossen Rembrandt, ein Fähndrich, ein Brillant in der Haltung Kraft und Stärke.

Unter den deutschen Meistern, grösstentheils aus diesem Saeculo zeichnen sich ausser dem Albrecht Dürer verschiedene grosse Stücke vom Baron Strudel, den beiden Brandt's, Schinagel, Orient, Seybold und andere mehr, vorzüglich aber die Hamilton's mit Pferden und Thieren aus. Der eingeschränkte Raum verbietet eine genauere Anzeige, wir verweisen also den Liebhaber auf die Gallerie selbst.

Ueberdiess besitzen auch Se. Excellenz eine vortreffliche Kupferstich-Münz- und Antiquitäten-Sammlung."

Dass in dieser knappen Uebersicht die grossen Namen Raphael und Lionardo sowie Correggio, Tizian und andere nicht ernst zu nehmen sind, wird Niemanden überraschen, der alte Inventare, Kataloge und Führer kennt. Die meisten der Bilder, die in der angeführten Stelle vorkommen, finden sich in meinem Heft von 1894 besprochen.

Zu Seite 5, Anmerkung über Herman van Lin: Das Bild aus der Winckler'schen Sammlung ist aus diesem Zusammenhange zu streichen, was schon E. W. Moes im „Museum" (redigirt von Blok, Speyer und Symons) III No. 7 bemerkt hat.

Zu Seite 8, No. 14 von Jacob van Hughtenburgh: Der genannte Meister ist in Vergleichung mit seinem jüngeren Bruder Jan als seltener Maler zu bezeichnen, der gelegentlich verkannt wird. In der Breslauer Galerie wird eine „Jagdgesellschaft im Parke" (No. 258, S. 9 des Kataloges von 1891) als Werk des Gerrit Adriaensz Berck-Heijde geführt, die ich viel eher dem Jacob van Hughtenburgh zuschreiben möchte, hauptsächlich der Stilverwandtschaft wegen, die dieses Bild mit dem signirten Jacob v. Hughtenburgh in Hermannstadt zweifellos aufweist. Auch No. 408 der Breslauer Galerie, ein übrigens sehr schwaches Bild, dürfte kaum von Berck-Heijde sein.

Zu Seite 9, Anmerkung: Ueber die Lehrzeit G. Schalcken's ist De Groot's Buch über Houbraken's Schaubühne nachzulesen.

Zu Seite 12 f., H. F. van Lint: Zwei Bildchen von demselben Maler, fast stilgleich mit den Bildern in Hermannstadt, befinden sich im Rudolfinum zu Prag (No. 439 und 440).

Zu Seite 19 f., J. B. Tyssens: Zur Unterstützung meiner Benennung können noch angeführt werden: ein Stillleben in der städtischen Galerie zu Bamberg (No. 294). Auch hier die Verbindung von Stillleben mit Figurenbild wie auf den Bildern in Hermannstadt. Auf dem Bamberger Gemälde sieht man links heranziehende Soldaten. (Dass nicht „Bartholomä" Tyssens, der vom alten Bamberger Katalog genannt wird, sondern Jan Baptist Tyssens mit der Signatur gemeint ist, steht ja fest, obwohl auch der neue Katalog noch am „Bartholomä" festhält). Ein Figurenbild mit überreichem Stillleben von demselben Tyssens war auch in der Sammlung Höch in München (Katalog No. 220, wo der Maler zur Abwechslung mit Peter Thys verwechselt ist. Abgebildet im Katalog). Endlich passt ein Stillleben mit



Waffen im Rudolfinum zu Prag sowohl nach dem Stil, als auch nach der Signatur zu den Gemälden des J. B. Tyssens in Hermannstadt.

Zu Seite 25, J. C. Vierpeyl: Bredius und De Groot machten mich brieflich darauf aufmerksam, dass dieser seltene Künstler, der allerdings nach seiner Malweise ein Deutscher sein könnte, wohl identisch ist mit Houbraken's Vuurpyl (Schoubourgh II, 145). E. W. Moes im „Museum" 1895, S. 242, wies darauf hin, dass Vierpyl bei Kramm als Antwerpener Maler verzeichnet steht. In den Registern von Obreen's Archiv und von Oud Holland sowie im Kunstbode fehlt der Name Vierpeyl. Nagler's Lexicon nennt einen Jan Vierpyl und führt von ihm eine Bellona (nach Hoet I, 527) an. Das Meiste bringen die Künstlerlexika von Immerzeel und Kramm.

In dieselbe Gruppe von Gesellschaftsmalern wie Vuurpyl gehören auch die Bilder im Kölner Museum No. 674 f. und die Bilder des Monogrammisten L f. in Gotha (No. 301 f). Eine gewisse Verwandtschaft mit den Hooremans, Balthasar van den Bossche und H. Verbeeck ist bei Vuurpyl nicht zu verkennen.

Zu Seite 30, Hendrick van Balen's Urtheil des Paris: Ist wohl dasselbe Bild, das Houbraken (Schouburgh I, 82) beschreibt. Es mag eine Zeit lang in kaiserlichem Besitz gewesen sein, da ein derlei Bild in einem Prager Inventar aus der Zeit um 1621 vorkommt. (Vergl. Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereins VII, S. 105.) Der Uebergang vom kaiserlichen Besitz in den des Baron Bruckenthal ist nicht auffallend, wenn man sich daran erinnert, dass Bruckenthal bei der Kaiserin Maria Theresia in hoher Gunst gestanden hat. Ich komme sogleich in einem anderen Falle, der mehr sichere Anhaltspunkte bietet, auf die angedeuteten Beziehungen zurück.

Zu Seite 36, Frans van Mieris, Herr am Fenster, der sich das Pfeifchen stopft: Von der Mierislitteratur übersehen, obwohl es ein vorzügliches Werk des Meisters aus dem Jahre 1658 ist und obwohl es durch ein Inventar vom Jahre 1659 als Werk des Frans van Mieris beglaubigt ist. Es kann nämlich keinen Zweifel darüber geben, dass dieser Mieris in Hermannstadt dasselbe Bild ist, das im Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 genau beschrieben ist und zwar unter Nennung der Jahreszahl 1658. Auch die Abmessungen stimmen vortrefflich überein. Wie ist nun das Bild, das mit der Sammlung des Erzherzogs aus Brüssel nach Wien gekommen sein muss, nach Hermannstadt verschlagen worden? Eben wurde darauf angespielt, dass die Kaiserin Maria Theresia eine Zeit lang den Baron Samuel von Bruckenthal sehr hoch hielt. 1776 schrieb die Kaiserin an Bruckenthal: „Es wird mir lieb seyn, ihm wiederholte Beweise meiner fortwährenden Gnade und Zufriedenheit geben zu können, er kann fortan in jeder billigen Sache auf meinen Schutz rechnen."[1] Diese

[1] Vergl. Joh. Karl Schuller's „Maria Theresia und Freiherr Samuel von Bruckenthal", Hermannstadt 1863 S. 29.



Briefstelle ist bezeichnend für die Gesinnungen der Kaiserin gegen Bruckenthal. Auch andere Beweise für die Gunst, welche ihm die Monarchin schenkte, lassen sich unschwer beibringen, auch wenn man ganz von den Würden absehen wollte, die Bruckenthal verliehen erhielt. Greiner nannte einmal den Baron „eines der grössten Genies, die er kenne", worauf die Kaiserin zustimmend antwortete.[2]) Zweifellos war Bruckenthal's Liebhaberei für gute Gemälde der Herrscherin kein Geheimniss geblieben, und sie mag gelegentlich ihrer Zufriedenheit mit den Leistungen des Siebenbürgers dadurch Ausdruck gegeben haben, dass sie ihm Gemälde aus kaiserlichem Besitz schenkte. So dürfte es mit dem H. v. Balen gewesen sein, so war es fast sicher mit dem Frans van Mieris, der als besonders feines Cabinetstück vermuthlich in den Privatgemächern der Kaiserin aufgestellt war. Denn nach der Abfassung des Inventars von 1659 ist das Bildchen nicht mehr in der eigentlichen Galerie des Kaiserhauses nachzuweisen. Es verschwand, um ungefähr 140 Jahre später wieder bei Bruckenthal aufzutauchen.

Ob derselbe Fall einer Schenkung auch bei einem italienischen Bilde der Hermannstädter Galerie (No. 98 früher No. 141) wiederkehrt, kann ich heute nur als fraglich hinstellen, da ich diesen Fall noch nicht durch alle Inventare hindurch verfolgt habe. Doch möchte ich hier die Beobachtung anmerken, dass dieses verhältnissmässig kleine Breitbild (mit dem vorgebeugten Oberkörper eines halbentblössten Hirten) ganz nahe verwandt ist mit einem analogen Bildchen, das ehedem in kaiserlichem Besitz war und ganz klein im „Prodromus" von 1735 (auf Tafel 23) radirt ist. Die Handhaltung scheint freilich eine andere zu sein; doch konnte in dem kleinen Massstabe leicht ein Missverständniss vorkommen. Das Bild scheint der römischen Schule anzugehören und noch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu stammen.

Zu Seite 38, No. 180 Antony v. Dyck, Doppelbildniss, Carl I. und dessen Gemahlin: Smith im Catalogue raisonné 209 nennt als Aufbewahrungsort eines Bildes mit derselben Darstellung den Buckingham Palace. Nach Smith ist ein derlei Bild bei Guiffrey erwähnt („Antoine Van Dyck" im Katalog bei No. 472, wo sich auch ein irriges Citat aus Smith findet). Meines Wissens ist das Bild jetzt nicht mehr im Buckingham Palace. Uebrigens kommt dieselbe Darstellung, die durch die Stiche von R. v. Voerst, C. J. Visscher und G. Vertue bekannt ist, mehrmals vor. Hormayr's Archiv für Geschichte, Statistik etc. von 1825 (S. 688) nennt ein derlei Bild in der Residenz zu Olmütz und weist ausdrücklich auf den Stich von Visscher hin. Spätestens 1691 war dieses Exemplar schon im Besitze der Fürstbischöfe von Olmütz,[3]) deren Sammlung es noch heute enthält. Der engere

[2]) Vergl. v. Arneth: „Maria Theresia's letzte Regierungszeit" IV, S. 133 und Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt No. 6376 vom 29. November 1894. Einige Zeilen daraus werden hier wiederholt.

[3]) Vergl. den Abdruck des Inventars von 1691 in den Mittheilungen der Centralcommission f. E. u. E. d. K. u. hist. Denkm. N. F. Bd. XIV.



Zusammenhang zwischen den Gemälden und den Stichen bleibt noch aufzufinden.

Zu S. 39 No. 187, Richtung der Francken, Ruhe der heiligen Familie: Mitten die sitzenden Figuren. Eichenholz. Nahe verwandt damit ist das signirte Franckenbild der Dresdener Galerie No. 943 und ein Gemälde der Wiener Academie (No. 453).

Zu Seite 51, No. 293, Von Jean Michel Moreau: Von demselben Maler schien mir ein Gemälde der Galerie Nostitz in Prag herzurühren No. 58: Diana entdeckt die Schuld der Kallisto, eine Leinwand mit etwa spannhohen Figuren, die bisher dem Carpione zugeschrieben war. Die Benennung Carpione finde ich gänzlich verfehlt.

Zu S. 55, A. v. Hoef: Neuerlich kam ein signirtes Bild dieses Malers auf der Versteigerung Lanfranconi vor (Nr. 78, als A. v. Hoet katalogisirt).

Zu Seite 54, No. 345, Antwerpener Maler um die Mitte des 17. Jahrhunderts: Kalt- und Warmbläser. Bei dieser Skizze kann ich mir eine gewisse Verwandtschaft mit dem signirten Guilliam van Herp der Berliner Galerie nicht aus dem Kopfe schlagen. Die Darstellung ist von der des Berliner Bildes wesentlich verschieden, was mir auch H. v. Tschudi freundlich bestätigte. Ich kenne aber genau dieselbe Darstellung in grosser Ausführung, und auch diese erinnerte mich an Van Herp. Die grosse Ausführung (1,12 breit und bei einen Meter hoch) fand ich 1895 beim Gemäldehändler Franz Cihlarz in Wien. Die Vergleichung mit der Darstellung auf der Skizze in Hermannstadt und dem Bilde bei Cihlarz in Wien ist mit Hilfe von Zeichnungen durchgeführt worden, welche meine Gedächtnissvergleichung vollkommen bestätigt haben. Bild und Skizze sind, offenbar unabhängig von einander, dem Jacob Jordaens zugeschrieben gewesen. Ich habe aber den Verdacht, dass man sich in beiden Fällen durch den ganz allgemeinen Stilcharacter und durch die bekannte Thatsache leiten liess, dass Jacob Jordaens den Kalt- und Warmbläser mehrmals dargestellt hat. Unter den beglaubigten Darstellungen dieser Art von Jacob Jordaens kommt die Composition der Skizze in Hermannstadt nicht vor (wenigstens ist sie meines Wissens nicht gestochen oder in alten Inventaren verzeichnet), ebensowenig als der Stil des Werkes zwingend auf Jordaens hinweisen würde, wenngleich Einiges an ihn erinnert. Gewisse Jordaensartige Züge kommen auch auf dem signirten Guilliam van Herp der Berliner Galerie vor, so dass meine Vermuthung, die auf Van Herp hinzielt, sicher wenigstens einer Ueberprüfung werth ist.[4])

[4]) Einen bis dahin verborgen gebliebenen signirten Van Herp der Galerie zu Kremsier beschrieb ich unlängst in Lützow-Seemann's Kunstchronik (Bd. VII, No. 1). Zu den Bildern, die man dem Van Herp mit einiger Sicherheit zuschreiben kann, füge ich heute noch ein Gemälde der Sammlung Carl Ferdinand Ritters von Mautner in Wien hinzu. Es ist ein ansehnliches, wohl erhaltenes Brustbild, eine Landschaft, deren Figuren sich auf den Besuch Christi bei Martha zu beziehen scheinen.



Zu Seite 58, Stüvens: Unter der Litteratur über diesen Maler ist auch bemerkenswerth „Hamburgisches Künstlerlexikon“ (1854) bei Stüvens. Das Bild ist thatsächlich glatt und fein behandelt, obwohl es locale Kunstkenner nicht so gelten lassen wollen. Einen signirten Stüvens besitzt seit einiger Zeit die Hamburger Kunsthalle.

Zu Seite 58, Hinz: Hinz sei der Lehrer des Stüvens gewesen, so berichtet die Litteratur, unter der hier Füssli's Angaben und wieder das Hamburgische Künstlerlexikon genannt werden sollen. Im Catalog der Galerie patriotischer Kunstfreunde in Prag von 1835 ist (S. 82) angeführt „Schrank mit Abtheilungen, in welchem sich Gefässe, Muscheln, Pistolen, Geschmeide und Seltenheiten mancher Art befinden; von Georg Hinz 3′ 11¼“ hoch, 3′ 1¼“ breit; bezeichnet mit Hamburg und der Jahreszahl 1666.“

Zu Seite 60, Petrus Stefani: Zur Litteratur habe ich beizufügen: Hirsching's „Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen . . . in Teutschland“ V, 72 und die „Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale“ N. F. XIV, Seite 185 (No. 26 und 27).

Zu Seite 61: Hier sind nachzutragen die Nummern 435, 436 und 437, drei kleine Gouachebilder, von denen 435 die Signatur: „· FR · Bōls · 1588 · “ und No. 436 „· F · Bōls · 158 · “ führt. Auf No. 437 zeigen sich nur mehr undeutliche Reste einer Künstlerbezeichnung. Im neuen Führer durch die Hermannstädter Galerie, sowie im Catalog von 1844 sind diese kleinen Pergamentbilder irrthümlicher Weise als Werke des Hans Bol verzeichnet, während doch die Signaturen vollkommen deutlich auf Frans Boels hinweisen, der nun freilich in den Handbüchern nicht vorkommt, über den man aber durch Van Mander (im Abschnitte über Hans Bol) das Nöthigste erfährt. Frans Boels war der Stiefsohn des Hans Bol, malte Miniaturen und starb wenige Jahre nach seinem Stiefvater. Hans Bol ging 1593 aus dem Leben. Man wird also das Todesjahr des Frans Boels um 1596 anzusetzen haben. Wenn auch nach Van Mander's Mittheilungen keine Blutsverwandtschaft zwischen Bol und Boels geherrscht hat, so ist doch eine Kunstverwandtschaft ebenso sehr durch den zeitgenössischen Schriftsteller beglaubigt, als durch die erhaltenen Arbeiten ersichtlich. Die kleinen Bilder in Hermannstadt[5]) sehen thatsächlich wie flüchtige Arbeiten des Hans Bol aus, und Van Mander nennt den Frans Boels als „Bols Discipel.“

In alten Verzeichnissen ist mir bisher nur selten der Name des Frans Boels untergekommen. 1659 beschreibt das Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich „Ein kleines Landschäfftel . . . . von Francisco Bols“ und im Praun'schen Cabinet wird eine „nativité de Notre Seigneur“ als Werk des François Boels verzeichnet,

[5]) Neuerlich alle drei durch Photographien zugänglich, die im Verlage von J. Michaëlis in Hermannstadt erschienen sind.



die als Geschenk des Künstlers an den Gründer der Sammlung gekommen war. (No. 161.) Bestimmte Werke des Frans Boels waren bisher[6]) nicht nachgewiesen worden, wie aus der Bemerkung bei Hymans in seiner Van-Mander-Uebersetzung und aus dem Abschnitte bei Neeffs in der „Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines" hervorgeht.

Ohne Nummer fand ich im Frühling 1894 in der Hermannstädter Galerie zwei Gesellschaftsstücke, mit denen Katalog und Führer offenbar nichts anzufangen wussten. Es sind signirte Bilder von Frans Verbeek, einem Stilverwandten des Balthasar van den Bossche, H. Goovaerts, der Hooremans und Vuurpyl. (Gegenstücke, 0,56 breit, 0,48 hoch; auf Leinwand.) Auf dem einen, das eine Musikgesellschaft in einem Garten und neben einem dunklen Gebäude darstellt, fand ich links in halber Höhe an einem Postamente die Signatur: „F. Veerbeek", in welcher das b nicht besonders deutlich war und mit h verwechselt werden konnte. Das Gegenstück ist rechts ungefähr ebenso bezeichnet. Das bekannteste Bild des Frans Verbeek aus dem Jahre 1713 befindet sich in der Antwerpener Galerie. Ein kleines Sittenbild dieses Malers, das ich vor einiger Zeit als Bestandtheil der Sammlung Constantin Curti in Wien angeführt habe[7]), ist seither wieder in andere Hände gelangt.

Zu Seite 62, Jan van Eyck: Das Bildchen ist seither von Auerlich photographirt worden (Verlag von J. Michaëlis in Hermannstadt). Bei L. A. Franckl: „Friedrich von Amerling" (1889, S. 114) findet sich eine Stelle, die sich auf den kleinen Van Eyck bezieht: „Amerling entdeckte ... während seines Aufenthaltes in Hermannstadt ein schlecht übermaltes, anscheinend von Albrecht Dürer gemaltes Porträt. Sein lebhaft geäusserter Eifer, das Bild zu kaufen, machte ... erst aufmerksam darauf, dass das Bild einen hohen Werth haben müsse ..." Herr Ad. v. Stock, ein intimer Freund Amerling's in Hermannstadt, bestätigt mir gütigst brieflich, dass es sich in der angeführten Stelle wirklich um den kleinen Van Eyck der Bruckenthal'schen Galerie handelt. Amerling (der 1869 einige Wochen in Hermannstadt lebte) hat also den bedeutenden Kunstwerth des Bildchens schon vor Jahren erkannt.

Zu Seite 67, Hammilton: Auf die Hammilton'schen Bilder in Hermannstadt hatte schon 1888 ein kleiner Artikel in W. Lauser's allgemeiner Kunstchronik aufmerksam gemacht. (Nummer vom 21. Juli. Artikel von E. Sigerus.)

Zu Seite 70, Saeys: Ein Architecturstück von diesem seltenen Maler war 1835 in Prag in der Galerie patriotischer Kunstfreunde (laut Verzeichniss Seite 147).

Zu Seite 71, Martin Dichtl: 1835 gab es mehrere Bilder von ihm in der Galerie patriotischer Kunstfreunde zu Prag. Jüngst war der-

[6]) Beziehungsweise bis zum Erscheinen meines Artikels im Siebenbürgisch-deutschen Tageblatt vom 21. November 1894.

[7]) Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt vom 7. Mai 1895. No. 6506.



selbe Künstler auf der Schabkunstausstellung des Oesterr. Museums für Kunst und Industrie vertreten.

Zu Seite 75: Hier wären etwa die Bilder von Kilian Fabritius zu erwähnen gewesen, die seither von einem Artikel M. Csaki's im Siebenbürgisch-deutschen Tageblatte (vom 23. August 1895) berührt worden sind.

Zu Seite 76, No. 404 von Sambach: Gemalte Nachbildung eines Reliefs von Donner. Verschiedene belanglose Notizen im Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereins erhärten, was ich schon in meinem Hefte ausgesprochen habe, dass man nemlich gegenwärtig das Donner'sche Vorbild für Sambach's Gemälde noch nicht kennt. Ich füge hinzu, dass Sambach auch sonst gelegentlich nach Donner gemalt hat. So führt das Verzeichniss der Galerie patriotischer Kunstfreunde in Prag von 1835 (Seite 73) folgendes Werk an: „Der Leichnam Christi auf dem Schosse seiner Mutter liegend am Stamme des Kreuzes, um welches trauernde Engeln schweben; von Caspar Franz Sampach nach Raphael Donner. 2' $7\frac{1}{4}$" hoch, 1' $3\frac{1}{2}$" breit, in der Wirkung eines Hautreliefs von gebrannter Erde."

Zu Seite 80: Hier wäre jenes Bild des 16. Jahrhunderts zu erwähnen gewesen, das oben mit der Kaiserlichen Galerie in Verbindung genannt wurde.

Zu Seite 82: Der Lorenzo Lotto ist seither photographirt worden. (Verlag von J. Michaëlis in Hermannstadt.) Das Bild ist auch erwähnt in Bernhard Berenson's „Lorenzo Lotto" (S. 278).

Zu Seite 85: Bilder aus der Nähe des Mazzolino. Das Hermannstädter Gemälde ist so gut wie sicher von derselben Hand wie der Ferrarese No. 255 der Berliner Galerie. Beide dürften von einem noch unbekannten Ferraresen stammen.

Zu wünschen wäre es, dass mehr Kunsthistoriker als bisher die allerdings recht abseits vom grossen gewöhnlichen Reiseweg der Kunstleute liegende Sammlung besuchen würden. Viele aufmerksame Augen würden ohne Zweifel noch vieles Beachtenswerthe auffinden und manche schwankende Benennung feststellen.

Wien, Mitte Januar 1896.

Zur Kenntniss der Holzschnitte der Dürer'schen Schule.

Ich hatte im Repertorium XVI S. 307, 308 über Holzschnitte geschrieben, die ich der früheren Zeit des Hans Schäufelein zuzutheilen geneigt war. Wäre mir nun die Kunstweise des Hans Baldung Grien nicht eine ziemlich fremde gewesen und hätte ich den Aufsatz von Fr. Rieffel im Repertorium XV nicht übersehen gehabt, so würde ich zu etwas andern Ergebnissen gekommen sein. Zu meiner Entschuldigung mag ich bemerken, dass die Unterscheidung dieser zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der Dürer'schen Schule entstandenen Blätter eine äusserst schwierige ist und nur Viribus unitis gemacht werden kann. Obwohl ich mir zutraue, die in die spätere Zeit fallenden Blätter der in Frage kommenden Meister gut auseinander halten zu können, so sind diese Anfangsarbeiten doch eine zu schwere Nuss gewesen. Auch sind meine Collegen, die sich mit denselben beschäftigt hatten, gleichfalls gestrauchelt.

Rieffel stellt in seinem Aufsatze zuvörderst mit scharfsinnigem Blicke fest, dass Hans Baldung als Urheber vieler Holzschnitte im „Beschlossen Gart des Rosenkrantz Mariä“ (1505) angesehen werden müsse. Rieffel führt verschiedene davon auf; ich möchte dazu bemerken, dass ich auch die grössere Darstellung mit Adam und Eva und der Messe (fol. 129 R. im II. Band) dem Baldung zutheilen muss. Ferner, glaube ich, irrt Rieffel, wenn er die drei Spielleute (fol. 281 R. II. Band) und die Apostelfolge (von fol. 283 R. bis 287 R. II. Band) dem Hans von Kulmbach zuschreibt. Diese Blätter scheinen mir von Hans Baldung herzurühren. Weiter theilt Rieffel mit vollem Recht eine Anzahl von Schnitten aus Pinder's Speculum Passionis (1507) dem Grien zu, nur möchte ich auch hier den Christus als Schmerzensmann (fol. 1 R.) nicht dem Kulmbach, sondern dem Baldung vindiciren. Durch diese Zuschreibungen hat sich Rieffel ein Hauptverdienst um Aufhellung der Nürnberger Dürer'schen Zeit des Baldung erworben, wir dürfen dieselbe etwa als um 1504 (wahrscheinlich noch früher) bis 1507 nachgewiesen ansehen.

Zwei Holzschnitte, die H.H. Katharina und Barbara (B. App. zu Dürer 24 und 25) hatte ich dem Schäufelein zugeschrieben, während Rieffel mit besserem Rechte den Baldung darin sieht. Ueberhaupt glaube ich nunmehr, dass ein grosser Theil der bei mir (und zumeist schon Passavant) unter Schäufelein beschriebenen Blätter vielmehr dem Baldung gehören.

Dies sind vor Allem: Madonna mit dem Kind (B. App. 13, Pass. 239); Christus am Kreuz (B. App. 6, P. 229); Beweinung Christi (B. App. 13, P. 239); Kreuzabnahme (P. 186); Jüngstes Gericht (B. 124); der Hl. Martinus (B. App. 18, P. 251); Martyrium des Hl. Sebastian (B. 22, P. 253, facsimilirt bei Hirth & Muther, Meisterholzschnitte No. 52).

Ferner ergiebt sich aus der Urheberschaft des Baldung an diesen Holzschnitten, dass auch die mit der falschen Jahreszahl 1508 versehene Handzeichnung, Aristoteles von Phyllis geritten, die ich in Consequenz dem Schäufelein beigemessen habe, vielmehr jener früheren Zeit des Baldung angehört.

Heller erwähnt unter No. 2025 seines Dürerwerkes eines Hl. Sebastian, den zwei Männer mit Pfeilen todtschiessen. Dieses Blatt, das auf späteren Abdrücken rechts oben das Zeichen Dürer's trägt, hat auffällige Analogien mit den genannten Holzschnitten Baldung's, nur ist es noch schüchtern gezeichnet. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch dieses Blatt von Baldung ist, und zwar aus seiner frühesten Zeit (um 1503? 1504?); der Christus am Kreuz in dem „Beschlossen Gart" von 1505 ist doch schon freier.

Rieffel geht auch auf die Frage ein, was Hans von Kulmbach etwa für den „Beschlossen Gart" und das „Speculum" gezeichnet. Bezüglich einiger Blätter kann ich, wie oben bemerkt, nicht seiner Ansicht sein, bezüglich anderer, wie des Titelblattes im „Beschlossen Gart", des Christus mit den Aposteln im „Speculum Passionis" (fol. 21 R.) und der damit in Beziehung stehenden Blätter lässt sich, glaube ich, noch nichts mit Bestimmtheit sagen, doch scheinen mir die vier Darstellungen aus der Judithgeschichte (B. II, fol. 42, 44, 52 R., 62 R.) unzweifelhaft dem Hans von Kulmbach zu gehören. Den Namen des grossen Albrecht Dürer, den Muther und nach ihm Rieffel genannt haben, hat schon H. Modern, Jahrbuch der Kunstsammlnngen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVII, S. 355 mit Recht zurückgewiesen, jedoch mit ihm an Schäufelein denken kann ich beim besten Willen nicht. Die Zeichnung der Figuren, die vielfach zu kleinen Köpfe und zu lang gedehnten Gestalten, scheinen doch nur mit Hans von Kulmbach im Einklange zu sein.

In den Uffizien zu Florenz ist als Sebald Beham unter No. 2384 f ein Blatt ausgestellt, das in vier Federzeichnungen (Rundungen) Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers darstellt; sie umgeben ein ausgeschnittenes Wappenschild. Diese vier Darstellungen tragen ganz den Charakter Schäufelein's. *Wilhelm Schmidt.*

Landschaftliche Zeichnungen in der Nationalgalerie zu Budapest.

Zu Budapest befindet sich eine grössere Anzahl von landschaftlichen Zeichnungen, die bestimmten Meistern nicht zugeschrieben waren. Ich hatte sie schon am Orte selbst flüchtig durchgesehen; auf meine Bitte schickte sie dann Herr Director K. von Pulszky zur näheren Bestimmung an mich. Anbei gebe ich ein Verzeichniss der mir zugesandten Blätter Für die Vollständigkeit der Zuschreibung derartiger oder ähnlicher Zeichnungen in der ungarischen Sammlung kann ich natürlich keine Verantwortlichkeit übernehmen, da ich nicht weiss, ob nicht noch dazu gehörige Blätter mir nicht überschickt worden sind.

Albrecht Altdorfer. Flussthal mit Strasse, die durch Befestigungen gesperrt ist. (Hat Aehnlichkeit mit dem Donaudurchbruch bei Weltenburg oberhalb Kelheim.) Rückseite Baum- und Kopfstudien. Meiner Ansicht nach zuverlässig von Altdorfer. Bezeichnet oben 1511. (In der Ambrosiana zu Mailand fand ich auch eine hübsche Zeichnung von Altdorfer, mit der Jahreszahl 1516 und mit „de Alberto duro“ bezeichnet. Gebirgiges Terrain, rechts eine Veste auf einem Berg. Hintergrund hohe Berge, zwischen Bäumen versteckt erscheinen im Mittelgrund Häuser und Thürme.)

Frantz Buch. Zwei Landschaften, auf der Rückseite „Frantz Buch“ bezeichnet. Beide sind übrigens abweichend in der Behandlung, so dass Buch verschiedene Meister imitirt oder copirt haben muss. Zu bemerken ist, dass die eine Landschaft, phantastische Gebirgsgegend mit Burgen, vorne ein Ruderboot, an Hans Burgkmair erinnert. Die andere trägt hinten neben der Bezeichnung die Jahreszahl 1568.

Aug. Hirschvogel. Flusslandschaft mit Brücke und Befestigungen. Originalzeichnung zu der Radirung Bartsch 66.

Folgende Blätter schreibe ich dem Wolf Huber zu, doch mag eins oder das andere zweifelhaft darunter sein.

1. Theil einer Stadtmauer am Wasser, nebst Burg; gegen die Mitte unten ein Wasserthor.
2. Befestigte Stadt an einem Flusse; oben rechts auf der Höhe ein Schloss.
3. Strasse, die zwischen alten Häusern auf ein kleines gothisches Thor im Hintergrunde zuläuft.



4. Ueber einen Fluss, an dessen Ufer vorne Fischernetze ausgespannt sind, sieht man auf eine Burg. Rechts Theil eines Gebäudes. Auf roth gefärbtem Papiere.
5. Wassermühle, zu der ein Steg führt. Mit Weiden bestandenes Terrain.
6. Ansicht von Urfahr, von Linz aus gesehen.
7. Hinter kahlen Bäumen setzt eine Brücke über ein Bachthal.
8. Links Theil eines Gebäudes, von dem eine Brücke zu Bauernhäusern führt.
9. Dieselbe Ansicht grösser, rechts ist ein Theil eines Baumes sichtbar.
10. Der Heilige Florian giesst aus Wolken Wasser auf brennende Gebäude.
11. Die Schädelstätte, rechts eine gothische Halle. Rechts oben: 1502. Rückseite: kleine Laubstudie.
12. Weiden am Bach, dahinter eine Wassermühle. Oben rechts: 1514. Rückseite: männlicher Kopf.
13. Weiden an einem Flusse. Oben gegen rechts: 1514.
14. Hinter Buschwerk erscheint eine Stadt. Oben in der Mitte: 1525. Rückseite Landschaft, bläulich getuscht. Ferner Theil einer menschlichen Figur u. s. w.
15. Ueber einen kleinen Fluss setzt ein Steg; links eine Kirche und Häuser, rechts Theil eines Thores, weiterhin ummauerte Stadt. Oben 1527.
16. Derselbe Prospect. Oben rechts: 1530.
17. Ein Steg setzt über einen kleinen Fluss. Oben in der Mitte 1·5·2·8. Auf der Rückseite steht geschrieben:
    kalt daſ von niemend wegen
    Ich hans gemacht.
18. Hof eines schlossartigen Complexes. Oben in der Mitte 1539. Rückseite Burg auf einem Berge; von dieser besitzt auch das Münchener Cabinet eine Ansicht.
19. Ummauerte Stadt an einem Bache, über den eine Brücke führt. Rechts etwas über der Mitte: 1545. Auf roth gefärbtem Papiere.
20. Burgen in gebirgiger, waldiger Landschaft, rechts ein Wasserfall. Rechts unten: 1549.

W. Schmidt.



Zu M. Ostendorfer.

In dem Schriftchen: Abacus atque ... vetustissima ... per digitos manusque numerandi ... cōsuetudo ... A Jo. Auentino Edita, finden sich Holzschnitte (auf 3 Blättern), welche Hände und Männer mit Handbewegungen, die bestimmte Zahlen ausdrücken, versinnlichen. Diese Holzschnitte werden von Michel Ostendorfer gezeichnet sein. Sich an dies Schriftchen und seine Bogennumerirung anschliessend, finden sich die: Capita rerum, quibus illustrabitur Germania ab Auentino modo contingat benignus mecoenas. Auf dem letzten Blatt findet sich die Adresse: Ratisponae apud Joannem Khol Anno MDXXII, darunter das Wappen des Khol mit der Inschrift auf einem Täfelchen Io Kol 1532; ganz unten in der Umrahmung das Zeichen des Künstlers (links M, rechts O).

W. Schmidt.

Litteraturbericht.

Technik.

Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik von **Franz Gerh. Cremer.** Düsseldorf, L. Voss & Co. 1895. 8⁰. S. 240.

Dieses Buch behandelt eine der wesentlichsten Existenzfragen der Malerkunst und der Maler: die Frage über das frühe Vorkommen und die Fortentwicklung der Oelfarbentechnik zum Zwecke der Verbesserung des heute beim Oelmalen benutzten Materials. Das Geheimniss der Zubereitung der Farben bei den Alten und seine Herkunft zu erforschen sind seit geraumer Zeit gelehrte Fachleute und Körperschaften emsig thätig. Ein abschliessendes positives Ergebniss wurde bisher nicht erreicht, aber dass ein solches erreicht werden wird, ist bei der Wichtigkeit der behandelten Frage und der immer reichhaltiger anwachsenden Fülle des aufklärenden Materials bestimmt zu erhoffen. Jedenfalls ist ein jeder Versuch, die aufgeworfene Frage ihrer Lösung entgegenzuführen, mit grösster Dankbarkeit und Anerkennung aufzunehmen. Der Autor der vorliegenden Schrift verdient diese Anerkennung um so mehr, weil er als Historienmaler die Autorität eines Fachmannes für sich in Anspruch nehmen darf, über einen ganz bedeutenden Reichthum von Scharfsinn, Belesenheit und Gelehrsamkeit verfügt, die richtige wissenschaftliche Methode der Untersuchung einschlägt und durch seine früheren Arbeiten: „Beitrag zur Geschichte der Maltechniken“ und „Beiträge zur Technik des Monumentalverfahren“ den Beweis erbracht hat, dass seine Forschungsresultate von hohem Werthe sind.

Dass die Künstler des alten Griechenland's eine unserer heutigen Oelfarbentechnik nahe verwandte, in ihrer Art vollendete Oelmaltechnik besessen haben, die durch Tradition sich vererbte und deren Kenntniss im Laufe der Zeit sich verlor, lässt sich aus den alten Quellenschriften schliessen. Cremer führt den ferneren Nachweis, dass den Griechen die noch heute gebräuchlichsten, trocknende Oele liefernden Sämereien und Nüsse wohl bekannt waren, die Leinpflanze lange vor Vater Homer's Zeiten, und dass sie die Verwendung trocknender Oele zu Malzwecken von den alten Aegyptern entlehnt haben müssen. Rühmten sich diese doch, laut Plinius, die Malerei schon 6000 Jahre früher geübt zu haben als die Griechen. Die deutlichen Spuren griechischer Kunstübung und Sitten wie

Reste technischer Verfahren in den Kunstäusserungen der Hausindustrie sind aber heute noch in Slavonien, woselbst der Autor lange Forschungsreisen unternahm, deutlich erkennbar. Die hierauf bezüglichen Mittheilungen des Buches besitzen ein hohes, allgemeines, culturhistorisches Interesse und sind für die behandelte Frage von grosser Wichtigkeit. Dass die alte Oelfarbenmaltechnik, wie die Gebrüder van Eyck sie ererbten, auf ein höchst einfaches Verfahren gegründet gewesen sein muss, erklärt unser Autor sehr einleuchtend dadurch, dass die Kenntnisse zur Vornahme complicirter chemischer Prozesse zu van Eyck's Zeiten nicht erlangt werden konnten. Den van Eyck's, wie den Meistern des 15. Jahrhunderts überhaupt, stand für die Zubereitung ihrer Materialien, gleich den alten Aegyptern und Griechen, zunächst das Leinöl zur Verfügung. Leider besitzen wir gegenwärtig das damals benutzte Leinöl nicht mehr, weil seine Gewinnung heute eine andere ist und auch bei ihr Verfälschungen stattfinden. In der Vor-van Eyck'schen Zeit wurde zu Malzwecken vermuthlich solches Leinöl verwendet, das man aus noch nicht ausgereiftem Leinsamen gewann. Die van Eyck's selber benutzten als Farbenbindemittel höchst wahrscheinlich kein von der Oelpflanze, sondern ein von Oelbaumfrüchten (dem Candlenussbaum, auch Bankulnussbaum oder Lacknussbaum genannt) herrührendes Oel. Die chemische Analyse dieses letzteren ergiebt einen weit günstigeren Oelgehalt als das aus Lein, Mohn oder Walnüssen gewonnene Oel. Jedenfalls würden unsere heutigen Maler gut daran thun, ihr Oel in Zukunft sich selbst zu pressen, zumal man hierzu selbst bei den primitivsten Einrichtungen leicht im Stande ist. Unser Autor giebt eine genaue Anweisung zu diesem Verfahren und empfiehlt zur Pressung zu künstlerischen Zwecken die baltische Leinsaat als die beste. Seine Rathschläge für Farbenbereitung und Farbengebrauch und seine Darlegungen über das Trockenvermögen und die Widerstandsfähigkeit der Farben sind auch für den Laien höchst interessant und beruhen überall auf den gründlichsten historischen und chemischen Studien. Sie bilden einen sprechenden Belag zu den Erfahrungssätzen, dass die einfachste Bereitungsweise der Farben am ehesten ihre Unveränderlichkeit sichert, und dass der Künstler, um etwas so Vollendetes und Dauerhaftes zu leisten, wie die alten Meister, zunächst deren sorgfältiges Malverfahren anwenden und sowohl eine umfassende allgemeine Bildung besitzen, wie auch das Handwerksmässige seiner Kunst von Grund aus verstehen muss. Die im Weiteren gegebene Schilderung des Lebens und Treibens in den alten Malerwerkstätten, die Art und Weise, wie die Vortheile handwerksmässiger Fertigkeiten bei Pergamentzeichnungen, bei der Wahl des Holzes für Holzbildtafeln, bei Metallbildtafeln und der Bereitung des Tischler- und Pergamentleimes nachgewiesen werden, sowie die eingehende, allgemein verständliche Darlegung und Analyse des für die Oelmalerei erforderlichen Farbenmaterials sind wirklich musterhaft. Eine erschöpfende Inhaltsangabe des Buches kann hier leider nicht gegeben werden. Schon die im Anhange dem Texte beigefügten Anmerkungen über das aus Aegypten stammende Lebensbaummotiv und dessen weitere Fortführung



bei den Südslaven; über das Wesen der von Plinius mit dem Worte minium bezeichneten Farbe und die symbolische Bedeutung des Granatapfels; über Terpentinöl, seine Gewinnung, die Art seiner Verwendung und die Zeit des Beginnens seiner Benutzung; über die polychrome Ausstattung plastischer Arbeiten der Alten und das Bekanntsein der Eigenschaften der Leinpflanze bei Aegyptern, Griechen und Orientalen etc. sind wahre Cabinetstückchen gründlichster wissenschaftlicher Forschung und anziehendster Darstellungsform und lohnen die Erwerbung des Buches vollauf. Dem Maler und Kunstliebhaber ist die Schrift von geradezu unschätzbarem Werthe, dem Laien eine Fundgrube culturhistorischer Anregungen und auch dem Chemiker, dem Philologen und Historiker von förderndem Interesse. Sie bringt unsere Kenntniss von dem Oelmalverfahren der Alten um einen bedeutsamen Schritt vorwärts und weist zur Reform des heutigen Oelmalverfahrens die richtigen Wege. *Josef Schrattenholz.*

Malerei.

Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter von **Edmund Braun**, Ergänzungsheft IX der Westdeutschen Zeitschrift, Trier 1895, 8⁰, 120 S.

Eine sorgfältig gearbeitete Monographie über ein jetzt in Freiburg i. B. bewahrtes Sacramentar des ausgehenden 10. Jahrhunderts bildet die erste Hälfte der vorliegenden Arbeit. Braun erweist an der Hand des Calendars wie anderer Einträge (Notiz über die Auffindung von Reliquien, die ganz bestimmt der Abtei München-Gladbach gehörten) den Trierer Ursprung des Manuscripts. Die Handschrift ist auch künstlerisch von Trierer Charakter, berührt von den verschiedenen, damals in Trier wirksamen künstlerischen Einflüssen.

Was man an dieser Untersuchung aussetzen könnte, wäre höchstens die Länge derselben[1]. Wenn die Untersuchungen des Referenten über die Handschriften dieser Epoche dazu das Vorbild abgegeben haben sollten, so darf ich um des Principes willen hier wohl anmerken, dass sich meine Charakteristik nicht auf einen einzelnen Codex zweiten oder dritten Ranges, sondern auf eine grosse Gruppe von Codices bezog. Ich habe es absichtlich vermieden, bei der Betrachtung jedes einzelnen Codex etwa ins Minutiöseste der Technik einzugehen und diese Akribie nur auf die Gesammtproduction der Schule angewendet[2]. Man sollte von diesem Grundsatz nicht ohne Noth abgehen.

---

[1]) Bei der einmal gewählten Ausführlichkeit der Darstellung hätte auch das Schielen des Gregorius mit erwähnt werden können. Das Gleiche kommt bei derartigen Darstellungen im Mittelalter öfter vor. Es soll die bis zur Vision gesteigerte Erregung damit angedeutet werden.

[2]) Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Trier 1891.



S. 23 wird bemerkt, dass ich (mit Springer) der Miniaturmalerei die führende Rolle in der Kunst des 10. Jahrhunderts zuweise[3]). Dies habe ich mit meinem Buche s. Z. nicht sagen wollen. Ich habe die Miniaturen nur deshalb in den Mittelpunkt der Erörterungen gestellt, weil von Wandgemälden zu wenig erhalten ist. Aus den ausserordentlich zahlreichen Handschriftenmalereien dieser Zeit vermögen wir uns allein ein ungefähres Bild zu machen von den mannigfachen damals in Deutschand nebeneinander herlaufenden stilistischen Richtungen. Zu behaupten, dass zwischen Handschriften- und Wandmalereien keinerlei Verbindung bestanden habe, dass also das Studium der Ersteren über die Letzteren keinerlei Urtheil zulasse, wäre doch geradezu lächerlich, nachdem von mir erwiesen worden ist, dass der einzige vollständige Cyklus von Wandgemälden dieser Zeit, der uns erhalten ist, der Reichenauer, zu einem Theile in einer Münchener Handschrift wiederkehrt. Andererseits ist es zum Mindesten sehr wahrscheinlich, dass jener zweite, in der wichtigsten Handschriftengruppe dieser Zeit wieder und wieder nachweisbare Bildercyklus[4]) auch in der monumentalen Malerei derselben heimisch war. Selbstverständlich gilt ein solcher Schluss nicht für alle Handschriftengemälde, die Miniaturen haben ihre eigene Tradition, aber sie weisen oft auf monumentale Cyklen zurück, und nicht selten haben Handschriftenmaler bei der Monumentalkunst neue Anregungen gesucht. Auch das Umgekehrte wird vorgekommen sein. Der Unterschied des Massstabes ist oft nicht einmal so bedeutend gewesen; wir haben Miniaturen von der Grösse kleiner Wandgemälde und Wandgemälde — ich erinnere an die unter Glas und Rahmen bewahrten der Präfectur in Angers —, die sich ganz wie Miniaturen ausnehmen. Sicher ist, dass für die ottonische Zeit die Miniaturen allein einen ungefähren Ueberblick über die damalige Malerei zu gewähren vermögen; wer es verschmäht, sich ihrer Führerschaft anzuvertrauen, wird Gefahr laufen, die paar uns erhaltenen Wandgemälde in willkürlichster Weise mit einander in Verbindung zu bringen.

Eingestreut sind diesem ersten Kapitel Notizen über Copieen antiker Münzen im Mittelalter.

Das Zweite giebt einen Ueberblick über die Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. Braun ist der Ansicht, dass die Apokalypse der Trierer Stadtbibliothek auch dort entstanden sei, nach „altchristlich-italienischen“ Vorlagen, die vielleicht Tours vermittelt habe. Es ist möglich. Braun theilt eine schriftliche Bemerkung Clemen's mit, wonach die Apokalypse in Cambrai eine Wiederholung des Trierer Exemplars ist. Dies führt vielleicht zu weiteren Schlüssen. Der Trierer Codex war, wie Braun bemerkt, seit dem Ende des 10. Jahrhunderts im Besitz von S. Eucharius daselbst.

---

[3]) Dies geht wohl auf Kraus' Ausführungen im Jahrbuch der Königl. preuss. KSS. zurück.

[4]) Der in der vom Referenten zusammengestellten „Kölner“ Gruppe sich findende Cyklus.



Braun ist ein lebhafter Verfechter des „Altchristlich-Italienischen“. „Je mehr sich die Ansicht von der Stärke des altchristlichen Einflusses stützen lässt, desto sicherer wird der byzantinischen Theorie der feste Boden entzogen . . .“ Ganz richtig; aber ob — „mit Recht“? Kann es sich um die Extreme überhaupt handeln? Die weitere Forschung wird ergeben, dass schon in dieser ältesten Zeit deutscher Malerei, zur Zeit des grossen Carl und seiner Nachfolger, künstlerische Centren oder Richtungen vorhanden waren, die von Byzanz ganz wesentliche Anregungen empfingen, wie das *auch* in ottonischer Zeit der Fall war; ich habe darauf früher bereits sehr nachdrücklich hingewiesen[4]). Es kommt eben darauf an, diese Centren nachzuweisen, mit anderen Worten: der byzantinischen Theorie einen festen Boden erst unter den Fuss zu geben, nicht aber ihr jenen zu entziehen. Es ist fast komisch — angesichts der ausgesprochen italienisch-altchristlichen Gesinnung des Verfassers der Trierer „Beiträge“ —: Trier gerade gehört allem Anschein nach mit zu jenen Centren.

Braun kommt im Anschluss an die Apokalypse zunächst auf die „altchristliche“ Miniaturmalerei im Allgemeinen zu sprechen[5]), wie auf das Nachleben antiker Kunst; er stellt zusammen, was im früheren Mittelalter auf „italienische“ Einflüsse hinweist. Diese Zusammenstellungen sind gewiss zu loben. Aber eigenthümlich wirkt es, wenn hier u. A. für diese „italienischen“ Einflüsse geltend gemacht wird, dass Carl der Grosse aus Venedig (!) einen Orgelbauer Georgius (!) nach Aachen berufen habe, um die Orgel zu bauen (organum, quod graece hydraulica vocatur).

In Tours, „das von jeher als die Hochburg des orthodoxen Glaubens angesehen wurde“, war nach Braun sicher ein starker „altchristlicher“ Einfluss ununterbrochen wirksam; von hier aus spinnen sich die Fäden nach Trier, Metz u. s. w. „In Italien sind ausschliesslich die Vorbilder der carolingischen Bilderhandschriften zu suchen“, meint Braun.

Die Gruppe, die Braun nun anführt und die für ihn zugleich den Zusammenhang zwischen Tours und Trier erläutert, ist die der Trierer Adahandschrift, deren wesentlichste Repräsentanten von Janitschek bereits zusammengestellt sind. Braun möchte die Adahandschrift und den vatikanischen Codex Palat. 50 in Trier localisiren; dass jüngere Trierer Handschriften sich von der Adahandschrift stark beeinflusst zeigen, ist allerdings hierfür kein bündiger Beweis, umgekehrt hätte die behauptete Beeinflussung des Adacodex durch die Trierer Apokalypse eingehender begründet werden müssen. Aber es ist möglich, dass Braun Recht hat, und dass der Adacodex wirklich in Trier geschrieben worden ist.

Braun hat hier übrigens wichtiges Material übersehen. Vor Allem einen Codex in Gotha (mbr. I, No. 21), der auch Janitschek unbekannt

[4]) Vergl. die Ausführungen a. a. O. S. 155.

[5]) Im Anschluss an Wickhoff's Forschungen, die er gelegentlich der Herausgabe des Wiener Codex 847 (im Jahrbuch der KSS. des ah. Kaiserhauses, Bd. XIV.) mittheilt.



geblieben ist. Mir liegen nach zweien der Evangelistenbilder Pausen vor, die ich vor Jahren in Gotha genommen habe. Eine Beschreibung steht mir im Augenblick nicht zur Verfügung. Danach ist dieser Codex unter allen in Betracht kommenden der, welcher in den Bildern *der Adahandschrift am nächsten steht*; es sind sozusagen Copieen nach denen des Adacodex. Seite 80 Anmerkung 1 erwähnt Braun im Vorbeigehen das öfter besprochene Heidelberger Sacramentar. Schon v. Oechelhaeuser hat die auffallende Verwandtschaft dieses doch dem 10. Jahrhundert zugehörigen Codex mit der carolingischen Adahandschrift hervorgehoben. Es ist zu bedauern, dass Braun diesen Umstand nicht zum Ausgangspunkt weiterer Untersuchungen genommen hat. Der Codex übrigens, dem das Darmstädter Manuscript stilistisch offenbar noch weit näher steht, ist die schon genannte vatikanische aus Lorch stammende Handschrift. Ein anderer wiederum mit dem Darmstädter Sacramentar auf's Engste verwandter Codex wird in München bewahrt; es ist Cimel. 56. Die enge Beziehung der beiden Codices ist von mir früher hervorgehoben. Braun erwähnt die Münchener Handschrift nicht. Aber für die Frage der Provenienz der Adahandschrift scheint mir eine genauere Untersuchung der genannten Handschriften doch wichtig; die Frage drängt sich auf: werden nicht diese interessanten ottonischen Nachzügler der grossen carolingischen Gruppe an derselben Stelle entstanden sein, wo die letztere ihren Sitz hatte? War es Trier, so wäre der Entstehungsort des Darmstädter Sacramentars also vielleicht ebenfalls dort und nicht in Köln zu suchen. Die Hs. ist allerdings für Gero von Köln[6]) geschrieben. Aber damit würde sich die Trierer Provenienz ganz wohl vereinigen lassen. Die von Gero später als Erzbischof veranlasste Neugründung von München-Gladbach z. B. ist von Mönchen aus S. Maximin in Trier ausgegangen[7]). In S. Maximin befand sich der Adacodex!

Zu erwähnen ist ferner, dass offenbar auch der jetzt in der Erlanger Universitätsbibliothek bewahrte, dem 9. Jahrhundert zugewiesene Evangeliencodex aus Ansbach (No. 141), dieser Gruppe oder ihrem weiteren Umkreise zuzuweisen ist.

Doch nun das Wichtigste: Ist Braun der Ansicht, hier Documente für den „altchristlich-italienischen“ Einfluss vor sich zu haben, so ist er meiner Meinung nach im Irrthum. *Diese Werke weisen im Stil zum Theil so entschieden nach Byzanz, dass für mich eine starke Beeinflussung von dieser Seite her ausser Frage steht.* Man darf allerdings unter byzantinisch nicht das verstehen, was es im späteren Mittelalter doch erst geworden ist. Ich merke an, *dass gerade diese Gruppe die einzige unter den carolingischen ist, die für Deutschland in Frage kommt.* Ich hoffe, in Kürze die angedeuteten Zusammenhänge an der Hand von Abbildungen eingehender zu erläutern.

---

[6]) Vergl. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, I^5, S. 337.

[7]) Von Braun erwähnt.



Braun's zweites Kapitel bringt eine Reihe von guten Analysen einiger noch jetzt in Trier bewahrter Handschriften, z. B. des aus dem Ende des 8. Jahrhunderts stammenden Evangeliars No. 134 der Trierer Dombibliothek, einer Handschrift, in der irische und einheimische Elemente wunderlich durcheinander spielen.

S. 77 kommt Braun auf Egbert und den seitdem in Trier bemerkbaren Reichenauer Einfluss. Hier wäre der Berliner Codex Ms. theol. lat. fol. 34 mit einzureihen, auf den ich eben im Repertorium die Aufmerksamkeit lenke. Braun, der Gelegenheit hatte, Photographien des Codex Gertrudianus zu sehen, möchte darnach die Enstehung desselben auf der Reichenau (und nicht in Trier) vermuthen, wie das auch Kraus bereits gemeint hat. Ueber das Verhältniss des Reichenauer Sacramentars in Heidelberg zu dem schon genannten Darmstädter Evangeliencodex wird nach meiner Meinung neues Licht fallen bei einem Vergleich mit den älteren, der Darmstädter Handschrift offenbar stammverwandten carolingischen Codices, von denen eben die Rede war.[8])

Was den Reichenauer Einfluss auf die grosse „Kölner“ Schule anlangt, so sehe ich keinen Anlass, von meiner früher ausgesprochenen Ansicht abzugehen. Das Verhältniss des Codex Egberti zu dem Aachener Ottonencodex, der der muthmasslich „Kölner“ Gruppe zugehört, ist von mir auf's Weitläufigste erörtert worden. Es lassen sich in den zwei Codices allerdings eine ganze Reihe von Scenen nachweisen, die im Umriss der Composition mit einander nahe übereinkommen, was mindestens auf eine gemeinsame, wenn auch weiter zurückliegende Quelle hinweist. Aber sie erscheinen in den zwei Handschriften in einer vielfach abweichenden Art der stilistischen Form. Nun sind allerdings wohl in ein und demselben Scriptorium (sicherlich in den verschiedenen Klöstern ein und desselben Ortes) verschiedene Stilrichtungen nebeneinander hergegangen; aber dann waren sie meist völlig disparater Art. Auch lässt sich das auf rein stilkritischem Wege überhaupt niemals nachweisen! Der äussere Grund aber, der Beissel veranlasst hatte, den Ottonencodex für die Reichenauer Schule in Anspruch zu nehmen, beruht, wie ich gezeigt habe, auf einem Irrthum in den Daten. Abt Liuthar von Reichenau kann mit dem Schenkgeber des Aachener Codex nicht identisch sein, denn er starb schon 934 (nicht 949), er kann einem König Otto niemals einen Codex überreicht haben. Der Aachener Codex ist übrigens sehr wahrscheinlich die älteste Schöpfung, was für die Frage des Reichenauer „Einflusses“ nicht unwichtig erscheint.

Braun erwähnt dann eine Reihe von Handschriften der Pariser National-Bibliothek, die vom Ref. bereits der Gruppe Trier-Echternach zugewiesen waren. Die Autopsie lässt hier den Verfasser bisweilen im Stich; er bringt u. A. eine Reihe von Beschreibungen Clemen's zum Abdruck.

[8]) Zu vergl. die auf Taf. 34, der Publication der Trierer Adahandschrift gegebene Christusgestalt mit den auf den Tafeln 1 u. 9 in v. Oechelhäuser's Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, Theil I. Es ist hier nicht der Raum, daraus weitere Consequenzen zu ziehen.



Das S. 83 nur flüchtig erwähnte Evangeliar von Luxeuil trägt die No. Nouv. acq. lat. 2196. Dass es dem Fragment des Registrum Gregorii in Trier besonders nahe stehe, kann man nicht sagen. Die flauen Stiche Rohault de Fleury's gestatten hierüber doch wohl kaum ein Urtheil. Die Handschrift gehört vielmehr auf's Engste zusammen mit dem Echternacher Codex, sie stammt aus derselben Malstube, vielleicht von derselben Hand wie diese. Sie hat mit ihr die etwas bunte Pracht der Farbengebung gemein, die dem Registrum Gregorii der Trierer Stadtbibliothek meiner Erinnerung nach nicht eigen ist, wie den überschwenglichen Reichthum des Ornamentalen. Hier tritt die enge Verwandtschaft am deutlichsten zu Tage. Man vergleiche die herrlichen Canonestafeln, wo dieselben Genrescenen in den Zwickeln, dieselben Masken und Drachenköpfe an den Kapitälen erscheinen; auch in der Pariser Hs. finden sich jene kauernden Atlanten an Kapitälen und Basen. Interessant sind hier die grossen goldenen Rundmedaillons mit Apostelportraits in weisser Zeichnung, die in den Scheitelpunkt der grossen Bogen eingesetzt sind. Von den Evangelistenbildern sind in dem Pariser Codex nur zwei erhalten, sie zeigen dieselben Typen wie die Gothaer Handschrift; biblische Scenenbilder fehlen. Der Stil und die Technik, selbst die Zweispaltigkeit des Textes und das grossartige Format (der Pariser Codex 42 × 29,5 cm) ist beiden Codices gemeinsam.

Ich gebe noch einige Notizen über die Hs. Bl. 1b ist interessant, weil es beweist, dass die bekanntlich auf dem (spätgothischen) Deckel der Adahandschrift sich findenden zoomorphen Evangelisten-Darstellungen in der Trierer Schule seit Jahrhunderten heimisch waren. Bl. 2a bringt das Titelbild: Der Abt von Luxeuil überreicht das Buch dem thronenden Petrus; über der Darstellung in goldener Minuskel auf Purpurgrund: Luxovii pastor Gerardus lucis amator | Dando Petro librum lumen michi posco supernum. Auf Bl. 18a finden sich farbige Imitationen von Gewebemustern, die bekantlich auch der Echternacher Codex enthält. Es sind Drachen und Vögel, paarweis einander gegenübergestellt und von Medaillons eingerahmt, die letzteren in Reihen übereinander liegend. Bl. 19a: Imitation von Goldmünzen. In den dem Markussymbol gewidmeten Versen wird am Schluss nochmals des Stifters gedacht: auxilio cuius pius auctor codicis huius | Abba Gerart vivat anime et de morte resurgat. Bl. 30a wieder Imitationen von Gewebemustern, selbes Muster wie 18a. Die Hs. ist nur ein Fragment; sie ist auf der Vente Didot erworben worden.

Nicht das Evangeliar von Luxeuil, sondern das gleich darauf von Braun erwähnte, jetzt ebenfalls in Paris bewahrte Evangeliar (Bibl. nat., Lat. 8851), das im 14. Jahrhundert als Geschenk des Königs Carl V. in den Besitz der Ste Chapelle gelangte, ist diejenige unter den hierher gehörigen Handschriften, die m. E. „in die nächste Nähe des Registrum Gregorii“ gehört. Ich muss mich über die Hs. hier etwas einlässlicher äussern; sie giebt über die Beziehungen der grossen rheinischen Malerateliers dieser Zeit die wichtigsten Aufschlüsse.

Ich hatte sie nach den von Willemin gegebenen Abbildungen mit dem Echternacher Codex zusammengestellt. Mit Recht; das Bild des thronenden Christus wie die der vier Evangelisten, der Schmuck der Canonestafeln, wie der Character der Initialen lassen keinen Zweifel darüber, dass bei der Herstellung der Handschrift ein Vorbild benutzt worden ist, das aus derselben Malstube stammte wie der Gothaer Codex. Auch hier haben wir wieder den in zwei Columnen geschriebenen Text, wie das grosse Format. Es ist, wenn ich so sagen darf, durchaus eine Handschrift von gleichem Schlage.

Aber — worüber erst die Autopsie belehren konnte — sie stammt m. E. dennoch nicht aus demselben Atelier oder gar von derselben Hand wie der berühmte Codex in Gotha. Sie zeigt nämlich in der Technik wie in der Farbengebung eine so grosse Verwandtschaft mit der vom Referenten zusammengestellten grossen „Kölner“ Gruppe, dass ich sie ohne Bedenken der letzteren vindicire. Ganz verblüffend ist diese Verwandtschaft z. B. bei den kleinen Genrefigürchen auf den Canonestafeln (Bl. 11b, 12a), aber deutlich wahrnehmbar auch in den Köpfen der Evangelisten (zu vergl. bes. Johannes a. Bl. 115b).

Diese Thatsache hat nun um so weniger etwas Ueberraschendes, als ein Einfluss der „Echternacher“ Werke auf jene grosse „Kölner“ Gruppe von mir bereits auf Grund der in München bewahrten Handschriften festgestellt worden ist. Er zeigte sich einerseits in den Evangelistenbildern, andererseits in den genrehaften Darstellungen der Canonestafeln, mit anderen Worten, gerade in denjenigen Darstellungen, die in dem Pariser Codex vertreten sind. Dieser letztere stellt zwischen den beiden Gruppen geradezu die Brücke dar, wir haben hier ein direktes Zeugniss für das Ueberströmen jener Elemente von einem Atelier zum andern.

Die Pariser Hs. ist noch aus einem anderen Grunde von Interesse. Sie zeigt, wie schon gesagt, die auffallendste Verwandtschaft mit dem in Trier bewahrten Registrum Gregorii. Das hier zum Vergleich in Betracht kommende Bild ist das des Evangelisten Marcus. Man studire etwa die Bildung der Dalmatica mit den herabhängenden, unten eigenthümlich eckig gebildeten Aermeln, oder Kasel und Pallium, überhaupt diesen eigenthümlich weichen Fluss des Gewandes, aus dem sich vereinzelt (auf den Armen!) scharf markirte Faltenzüge herausheben, auch die Umränderung des Nimbus wie das kleine Zickzackornament am Gesimse der Architectur, endlich das Technische! — selbst der diesen Studien Fernstehende wird hier den engen Zusammenhang wahrzunehmen vermögen.

Ehe ich jedoch das Registrum Gregorii mit Bestimmtheit der „Kölner“ Gruppe zuweise, möchte ich das Original noch einmal überprüfen. Aber ich darf schon hier die weiteren Consequenzen andeuten, die sich aus diesen Beobachtungen ergeben! Ein weiterer wiederum auf der Pariser Nationalbibliothek bewahrter Codex, das Trierer Sacramentar Ms. lat. 18005 giebt mir hierzu das Recht.

Dieses, von Braun nur im Vorbeigehen genannte Trierer Sacramentar

habe ich in meiner oben citirten Arbeit dem weiteren Umkreise jener „Kölner“ Schule vindicirt. Ich ersah die Zusammengehörigkeit mit dieser Gruppe aus den mir vorliegenden Abbildungen und Pausen.

Die spätere Prüfung des Originals hat diese Zuweisung als richtig bestätigt. Nur gehört der Codex nicht, wie ich vermuthete, einer der von dem centralen Atelier ausgegangenen Filialschulen, sondern der Hauptschule selbst zu! Obwohl sich ein paar auffällige Eigenthümlichkeiten in der Handschrift finden, kann ein Zweifel hieran garnicht aufkommen. Die Handschrift stammt bestimmt aus demselben Atelier wie die Münchener Codices Cim. 58 u. 59, und die in Bamberg, Wolfenbüttel, Hildesheim u. s. w. bewahrten Codices derselben Gruppe.

Damit fällt nun auf diese ein ganz neues Licht. Denn der Pariser Codex ist unter allen Codices der Centralschule der einzige, der unzweideutig auf ein bestimmtes Local hinweist. Und dieses Local ist Trier.

Dass das Registrum Gregorii in Trier geschrieben worden ist, steht inschriftlich fest. Die Frage drängt sich auf: Ist vielleicht in Trier und nicht, wie ich seiner Zeit vermuthet habe, in Köln der Sitz jener fruchtbaren Schule zu suchen, deren Denkmäler ich zusammenstellte, ist hier der Sitz der grossen rheinischen Centralschule gewesen?

Man beachte, wie sehr die äusseren Umstände für diese Annahme sprechen! Ich habe nachgewiesen, dass in einem der wichtigsten Codices dieser Gruppe, in der Münchener Handschrift Cim. 58, eine Reihe von Scenen des Codex Egberti sich wiederfindet. Der Codex Egberti befand sich aber in Trier. Wo wären, frage ich, die auch sonst in jener Gruppe nachweisbaren starken Reichenauer Einflüsse so begreiflich als an diesem Orte, wo wir für die Beziehungen zur Kunst der Reichenau unwiderlegliche historische Zeugnisse haben?

Und das Gleiche gilt für die oben berührten Beziehungen zu der „Echternacher“ Gruppe, deren Entstehungsort wir, wenn nicht geradezu in Trier selbst, so in dem Trier benachbarten Echternach zu suchen haben werden. Ich kann hier auf diese Frage nicht weiter eingehen; ich hoffe in Kürze weitläufiger auf diese Dinge zurückkommen zu können.

Zu der auf S. 84 ff. von Braun abgedruckten Beschreibung des eben besprochenen Evangeliars der Sainte-Chapelle seien ein paar Zusätze gestattet. Der Schluss der griechischen Umschrift des thronenden Christus lautet: γενεα, nicht τενεα! Die Evangelisten in den vier Ecken des Blattes sind nicht als Brustbilder, sondern in ganzer Figur gegeben; der erste Vers der Beischrift lautet: Quatuor hoec dominum signant animalia Christum und nicht hoc, was gar keinen Sinn gäbe. Die prachtvolle grosse Zierinitiale auf Purpur Bl. 3a ist übersehen. Die Beschreibung der Canonestafeln ist nicht genau. Die Beischrift zu dem Mathäusbilde lautet: Hoc evangelium quod ponitur ordine primum | Hebraico sanctus scribit sermone Matheus, nicht Hebraicos sanctos!! Die Inschriften der auf Bl. 16a stehenden Kaiserköpfe sind mehrfach verlesen. Nicht Otto minor (!) imperator augustus, sondern Otto junior imperator augustus (die Handschrift hat

augusts). Die Inschrift links lautet nicht Henricus, sondern Heinricus. Die Beischrift zu Lucas ist vergessen; bei Johannes steht: et evangelista.

S. 87 ist von dem Prümer Troparium die Rede. (Paris, Bibl. nat. lat. 9448.) Dass der Mönch Wickingus der Schreiber der Handschrift gewesen ist, geht m. E. aus dem auf Bl. 48b sich findenden Eintrag nicht mit Bestimmtheit hervor; es steht dort: Wickingi fidelis monachi *impensis atque precatu* scribere coeptum. Der Eintrag ist gleichzeitig und vom selben Schriftcharakter wie das Uebrige, aber von einer blasseren Tinte, als sie sonst im Codex vorkommt.

In der von Braun abgedruckten Beschreibung ist das interessante Bild auf Bl. 4a unerklärt geblieben. Der inmitten einer thurmreichen Stadt vor einem mächtigen Portale thronende König scheint zu den Worten des Textes zu gehören: O bone rex pie juste misericors qui es via et *janua. Portas regni* quaesumus *nobis reseras.* Der darunter sitzende „Schreiber“ ist vielmehr ein schreibender König, wohl kein anderer als König David, die Stadt dann Jerusalem. Exulta filia Syon, lauda filia Jerusalem, ecce rex tuus venit sanctus et salvator mundi, sind die Textworte, die unmittelbar über der Illustration stehen. Die Darstellung der Geburt Christi, auf welche jene Worte bereits hinweisen, schliesst sich gleich auf der Rückseite des Blattes an. Auch hier erscheinen, auf der „Predella“, wenn ich so sagen darf, zwei schreibende Gestalten, beide mit grossen Schriftrollen, wohl keine „Evangelisten“, sondern die Propheten, die das Ereigniss vorausverkündet haben.

Braun glaubt in dem Codex nach Technik und Stil einen deutlichen Einfluss der „Egbert'schen Kunstweise“ wahrzunehmen. Ich beobachtete in den Kopftypen eine entschiedene Verwandtschaft mit denen des Echternacher Codex. Im Allgemeinen erscheint die Hs. wohl mehr als Vertreter einer selbständigen localen Schule.

Der in Gotha bewahrte Echternacher Codex entstammt einem Atelier, für dessen Thätigkeit wir zahlreiche weitere Zeugnisse haben. Es würde sich wohl einmal verlohnen, diese sehr wichtige vom Ref. zusammengestellte Handschriftengruppe[9]) in einer Monographie eingehender zu behandeln. Es gehört eine ganze Reihe von Prachtstücken ersten Ranges hierher, z. B. der Codex aureus des Escurials.[10]) Die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde hatte vor einer Reihe von Jahren eine Publication des Echternacher Codex ernsthaft in's Auge gefasst, es sollte eine Art Gegenstück zur „Adahandschrift“ werden; leider ist man später davon wieder abgekommen. Braun berührt in seinem III. Capitel die Frage der Herkunft dieser Handschrift. Er entscheidet sich für Trier. Und wenn auch hier wiederum ein Beweis nicht zu liefern ist, so spricht doch aus diesem Urtheil ein gesunder Sinn für das Nächst-

[9]) a. a. O. im Excurs S. 379.

[10]) Samuel Berger möchte diese Handschrift mit meiner „Kölner“ Gruppe in Verbindung bringen, was irrig ist. Vergl. Bulletin critique vom 15. December 1892, S. 477. Kraus dachte an einen Zusammenhang mit Reichenauer Werken.

liegende. Auffallend bleibt mir allerdings die grosse technische Verwandschaft, die einzelne spätere, sicher in Echternach selbst entstandene Werke mit dem sog. Echternacher Codex aufweisen. Es liegt da doch die Vermuthung nahe, man habe es hier mit den Erzeugnissen ein und desselben Scriptoriums zu thun, der Echternacher Codex werde also ebenfalls in Echternach selbst entstanden sein. Ich bin jedoch nicht abgeneigt, die Braun'sche Ansicht gelten zu lassen.

In einem Schlusskapitel greift Braun auf die am Eingang gebrachte Studie über den Freiburger Codex zurück. Er behandelt die unter Trierer Einflüssen sich entwickelnde Schule von München-Gladbach; Handschriften wie die in Freiburg haben diese Einflüsse vermittelt.

Möchte Br. seiner Absicht treu bleiben, die Studien über Trierer Buchmalerei fortzusetzen! *Vöge.*

Wilhelm Vöge, Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst. Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Lichtdrucktafeln. Strassburg, Heitz 1896. 4°. S. 38.

Eine Zeichnung in den Uffizien, der Schule Raffael's zugewiesen und als Studie zu einer Auferweckung des Lazarus bezeichnet, wurde von Vöge als Copie nach Donatello erkannt und zwar als ein Stück des Paduanischen Antoniusreliefs mit der Geschichte des Geizhalses. Ein Vergleich der Copie mit dem plastischen Vorbild liess den Werth der Nachzeichnung als einen beträchtlichen erscheinen: ein offenbar sehr gewandter Zeichner hat hier mit wenigen Strichen das Wesentliche der Scene festgehalten und dabei im Sinne der classischen Kunst einzelne Bewegungen umstilisirt, bedeutender sprechende Liniencontraste geschaffen. Es lag nahe, an eine eigenhändige Zeichnung Raffael's zu denken, umsomehr, als einige Figuren des Blattes in die Composition der „Schule von Athen" übergegangen sind.

Beziehungen zwischen Raffael und Donatello's Paduaner Geschichten waren schon früher beobachtet worden in der Disputa, in der Schule von Athen u. a. O., ohne dass man aber solchen vereinzelten Beobachtungen ernstliche Folge geschenkt hätte. Vöge griff nun die Sache systematisch an und untersuchte Figur um Figur auf ihre mögliche Verwandtschaft. Dass der einmal geweckte Argwohn den Sucher in leidenschaftlicher Verblendung eine Menge Beziehungen finden lässt, wo keine vorhanden sind, ist ein bekanntes Phänomen; man kann Vöge die Anerkennung nicht versagen, dass er sich im Ganzen seine Ruhe bewahrt hat. Der Thatbestand ist nun folgender: Vollkommen sicher ist die Entlehnung der äussersten Gruppe auf der „Schule von Athen" im Mittelgrund rechts (die Gruppe des sog. ägyptischen Arztes); auf dem gleichen Bild an entsprechender Stelle links ist eine Abhängigkeit ebenfalls zu constatiren. Hinten im „Borgobrand" unter den kleinen Figuren findet man auch etwas Copirtes und eine Reihe von directen Anlehen zeigt die „Schenkung Roms". Damit haben die wörtlichen Entlehnungen schon ein Ende und man bemerke wohl: es sind lauter Nebengruppen und bei den zwei letzten Fresken ist



die Autorschaft Raffael's sowieso ausgeschlossen. Allein Vöge geht nun weiter und vergleicht auch — wie früher zum Theil schon R. Vischer — die an den Altar herandrängenden Jünglinge der „Disputa“, die Kletterer und die Frauengruppen mit Kindern auf dem „Heliodor“, ja die Geometer der „Schule von Athen“ und eine der Sibyllen von S. M. della pace als nähere oder fernere Filiationen donatellesker Motive. Selbstverständlich will der Verfasser Raffael nicht in eine schülerhafte Abhängigkeit bringen, er möchte nur den Finger legen auf den bestimmten Ort der Anregung, auf den Keimgedanken, der dann bei Raffael sich ausgewirkt hat. Man mag diesen Beziehungen eine grössere oder geringere Glaubwürdigkeit und Bedeutung beilegen: sicher ist, dass in Raffael's Atelier die Paduaner Reliefs bekannt waren und dass hier etwas studirt werden konnte, was für das Cinquecento von grosser Wichtigkeit war: die Masse in Bewegung, die Behandlung der lärmenden, aufgeregten, drängenden Menge. Ghirlandajo's Fresken in S. M. Novella sehen wirklich altmodisch aus neben diesen Reliefs aus der Mitte des Jahrhunderts. Aber man vergesse nicht, auch Lionardo und Michelangelo haben das Problem der Gruppe aufgenommen und in ihrer Weise gefördert zu Nutz und Frommen der Jungen, die lernen wollten.

Hat nun Raffael die Uffizienzeichnung selber gemacht oder ist nicht vielmehr Penni, der in den späteren Fresken, wie gesagt, Donatello am ergiebigsten ausbeutet, der Lieferant dieser Werkstattvorlagen gewesen? Vöge glaubt die Frage zu Gunsten Raffael's entscheiden zu müssen. Das Resultat der Arbeit hängt von dieser Autorbestimmung nicht ab. Es bleibt Vöge in jedem Fall das Verdienst, die merkwürdige Beziehung zwischen Arbeiten Raffael's und Donatello's in klares Licht gerückt zu haben. Ob es passend war, eine Monographie mit theuern Lichtdrucktafeln als Form der Veröffentlichung zu wählen? Wer sich auf diese Dinge einlässt, der hat doch wohl sein Vergleichsmaterial schon bei sich. *Heinrich Wölfflin.*

Anton Springer. Raffael und Michelangelo. Mit Illustrationen. Dritte Auflage. Leipzig, Seemann 1895. Gr. 8⁰. 2 Bände. XII u. 358 S. X u. 399 S.

Nach 12 Jahren folgt der zweiten Auflage von Springer's Hauptwerk die dritte. Der Verfasser ist unterdessen gestorben. Die Neuausgabe wurde von seinem Sohne, Jaro Springer, besorgt. „In dieser neuen Auflage konnte der Text der vorigen im Wesentlichen unverändert abgedruckt werden. Für die Umarbeitung, die an einzelnen Stellen nothwendig war, gab das hinterlassene Handexemplar sichere Richtungspunkte. Auch die Auswahl dessen, was von der neuesten Forschung aufzunehmen oder abzulehnen sei, glaubt der Herausgeber im Sinne des Verfassers getroffen zu haben. Man mag es dem Sohne zu Gute halten, wenn er die Anschauung des Vaters gegenüber dem vielleicht besseren Rechte der jüngsten Forschung pietätvoll gewahrt hat.“ Mit diesen Worten der Vorrede ist Alles gesagt, was zur Characterisirung des Werkes gesagt werden muss. Dem Kritiker ist hier keine Aufgabe gestellt, denn es ist unmöglich, mit einem Buche sich auseinanderzusetzen, das mit der wissenschaftlichen Arbeit von

heute keine Fühlung nehmen will*). Man fragt sich nur, warum nicht überhaupt ein blosser Neudruck veranstaltet wurde, etwa wie Brunn's griechische Künster bei seinen Lebzeiten neu herausgegeben wurden. Ein Neudruck würde nicht veraltet wirken, während gerade die stellenweisen Aenderungen ein unbehagliches Gefühl von halber Aufwärmung geben, bei der die Gesammtmasse nicht wieder in Fluss gekommen ist. Wer in den letzten Jahren auf dem Felde der Raffael- und Michelangelo-Forschung mitgearbeitet hat, wird beim besten Willen über diesen Eindruck nicht hinwegkommen.

In den Abbildungen ist Manches verbessert worden. Namentlich sind einige Heliogravüren hinzugekommen. Warum aber bei den Medicäergräbern die willkürliche Schamtuchdraperie der Aurora und des Crepuscolo? Die neue Abbildung des David ist in der Silhuette weniger ausdrucksvoll als die alte. Die Röthelzeichnung aus Oxford mit den zwölf Köpfen ist wieder abgedruckt, obwohl der Herausgeber die Unechtheit zugiebt.

Ich wiederhole: Rücksichten der Pietät bedingen die Form des Buches; es werden aber die Leute nicht fehlen, die dem Herausgeber gerade dafür Dank wissen, denn das Andenken Anton Springer's ist noch eine lebendige Macht.

Heinrich Wölfflin.

Venetian Art. Thirty-six reproductions of pictures exhibited at the New Gallery 1894—1895. 1 Bd. in 4⁰. London, Blades, East and Blades, 1895.

Ein volles Jahr fast nach der Eröffnung der Venetian Exhibition in der New Gallery erscheint ein stattlicher Band mit 36 Abbildungen von Werken aus Privatbesitz, welche jene Ausstellung einem grössern Kreis zugänglich gemacht hatte. Wer unsern Besitz an Nachbildungen von Kunstwerken der alten Meister in dieser Weise vermehrt, kann von vorn herein auf unsern Dank rechnen; auch wenn im Einzelnen hinterher zu Ausstellungen Veranlassung sich bietet. So wird man ganz allgemein sagen müssen, dass die Reproductionen vielfach an Schärfe nicht den Anforderungen entsprechen, welche man heute zu stellen gewohnt ist; doch mag die ungewöhnlich ungünstige Witterung, welche in den ersten Monaten 1895 in London andauerte, die Schwierigkeiten sehr erhöht haben. Sodann erscheint die Wahl der Bilder, die reproducirt sind, nicht immer glücklich. Z. B. hätten wir auf die zwei Profilköpfe junger Männer (t. II) gern verzichtet (aus der Universitäts-Galerie zu Oxford), welche, dem Gentile Bellini zugeschrieben, nach allgemeinem Urtheil überhaupt nicht der venezianischen Schule angehören.[1]) Noch weniger verdiente eine Copie nach dem grossen

*) Dass in den Anmerkungen hie und da die moderne Litteratur angezogen wurde, ändert den Charakter des Buches natürlich nicht.

[1]) Sie entstammen wahrscheinlich der veronesischen Schule. Auf einem als „Schule von Ferrara" bezeichneten Bild der Berliner Galerie (No. 1175), das eine Verlobung darstellt, begegnen wir einem ganz ähnlichen Kopf wie der links abgebildete. Die Landschaft des Berliner Bildes erinnert lebhaft an Michele da Verona; wir vermuthen, dass auch dies Bild veronesisch ist.



Veronese der venezianischen Academie, die dem 18. Jahrhundert anzugehören schien, eine Wiedergabe in dieser Sammlung (t. 33).

Ich möchte die Gelegenheit benutzen zu einigen Bemerkungen über die reproducirten Bilder, indem ich besonders auch auf die inzwischen erschienenen Besprechungen der Ausstellung zurüekgreife. Es sind dies: Venetian Painting, chiefly before Titian -- by B. Berenson, eine eigne Broschüre, welche der Ausstellung gewidmet ist und in dieser Zeitschrift besondere Beachtung gefunden hat durch W. von Seidlitz (Repert. 1895, 3. Heft). Wenige Seiten hat J. P. Richter der Ausstellung in „The Art Journal“ (März 1895), eine ausführliche Besprechung ihr Constance J. Ffoulkes im „Archivio storico dell' arte“ (Fasc. I/II u. IV) gewidmet. Endlich hat Ref. in der Gazette des B.-Arts (Februar, März u. Mai) darüber berichtet.

F. I bringt unter dem Namen Jacopo Bellini — es sind die im Katalog gegebenen Namen, die von den Besitzern herrühren, beibehalten — ein merkwürdiges Werk: ein Dominicaner predigt vor dem Papst und einer grossen Versammlung, unter dem Portal einer Kirche. Die scheinbare Beziehung zu einem Blatt im Londoner Skizzenbuch des Jacopo bot Veranlassung zu dieser Attribution, welche aber durch die auffallend kurzen Proportionen der Figuren schlagend widerlegt wird. Allgemein ist dies Bild der veronesischen Schule zuertheilt worden; in der Kirche, vor welcher die Scene sich abspielt, hat man Sta. Eufemia zu Verona wiedererkennen wollen. Der Verfasser des Ausstellungs-Katalogs vermuthet in dem Dominicaner St. Vincenzo Ferrer und im Archivio stor. dell' arte wurde ausgeführt, dass im Jahre 1414 Papst Johann XXIII. Verona passirte. Ich möchte — nur vermuthungsweise — das Bildchen mit einer Wundergeschichte in Zusammenhang bringen, welche im Jahre 1441 sich in Verona abspielte. Am 24. April nämlich dieses Jahres, als die Banner der Liga zwischen dem Papst, der Republik Venedig, Florenz, Genua u. a. in der Dominicanerkirche S. Giorgio (bei Sta. Anastasia; später hiess die Kirche S. Pietro Martire) geweiht wurden, erschien am Himmel ein strahlend helles Kreuz (nach anderem Bericht drei Kreuze).[2] Nun sehen wir auf unserm Bild, wie erwähnt, in der That einen Dominicanermönch predigen; zu seiner Linken erscheint, wenig oberhalb von ihm, Christus in der Mandorla. Diese Erscheinung inmitten einer offenbar realen Scene muss doch irgendwie ihre Erklärung finden. Ich kann nicht verschweigen, dass der Papst — damals Eugen IV. — nicht bei diesem Wunder anwesend war (er befand sich in Florenz wegen des Concils); aber er war das vornehmste Mitglied der Liga, und so mochte der Maler seine Gegenwart selbstthätig hinzufügen. Auch die Anwesenheit einiger Männer in orientalischer Tracht (rechts vorn) könnte

[2]) Die Geschichte wird berichtet von Zagata (um 1454). S. dessen Chronica della città di Verona, ed. Biancolini (Verona 1745—1749), t. II. P. I. p. 79. Die Stelle war mir nur im Auszuge zugänglich bei Biancolini, Chiese di Verona t. III p. 137 u. Gius. Venturi, Compendio della storia di Verona (2. Aufl. Verona 1825), t. II p. 84. Das Wunder auch berichtet von M. Sanuto, Vite de'Duchi di Venezia (bei Muratori, Script. t. XXII p. 1101) und in den Annales Brixiani (ib. t. XXI p. 826).



man mit Papst Eugen IV. in Zusammenhang bringen, der die Orientalen mit der römischen Kirche auszusöhnen verstand.[3]) — Wie gesagt gebe ich dies nur hypothetisch als Versuch einer Erklärung des jedenfalls sehr interessanten Bildchens.

Von Mantegna, der wegen seines bedeutenden Einflusses auf Giovanni Bellini einen berechtigten Platz in der Ausstellung fand, bringt t. 3 die ganz meisterhafte Anbetung der Könige (Halbfiguren, Lady Ashburton), die, auf feiner Leinwand gemalt, leider sehr gelitten hat. Dies Bild, ein Hauptwerk der Spätzeit des Meisters, ist als Composition überaus häufig nachgeahmt worden; so besitzt die Berliner Galerie eine Copie danach, mit der Signatur des Francesco da Santa Croce (No. 22). Hingegen vermochte ich nicht in der geleckten „Judith“ (t. 4, Earl of Pembroke) ein Original Mantegna's zu sehen. Von Crivelli findet man die kleine Madonna (Earl of Northbrook), ein wahres Juwel der Feinmalerei, sowie den gewaltigen und schwungvollen St. Georg (Stuart M. Samuel) auf t. 5 und 6 reproducirt, auf t. 7 die schöne „Pietà“ von Giovanni Bellini (L. Mond), welche dem Berliner Bild überaus verwandt ist. Das Archivio stor. hat die sämmtlichen Pietà-Darstellungen Bellini's in dankenswerther Weise zusammen reproducirt (p. 73—75). Hingegen hat die vielgenannte „Beschneidung“ (t. 8, Earl of Carlisle, welcher das Bild inzwischen der National Gallery überwiesen hat) ihren Ruf, das Original der zahlreich vorkommenden Exemplare zu sein, nicht behaupten können. Wir müssen dies vorläufig als verloren betrachten. Weiter erschien als Bellini — ein Name, den der Katalog einige dreissig Male verzeichnete, während drei Bilder ihn mit Recht führten — die schöne Madonna mit Heiligen (t. 9, Mrs. Benson), welche Morelli dem Bissolo zuschrieb (Gal. zu Berlin p. 89). U. E. ist es ein aus Bellini's Atelier hervorgegangenes, mit dem Namen des Meisters echt signirtes Bild, welches von mehreren seiner Schüler gemalt worden ist. Nur so kann man sich die ausgezeichnete Schönheit einzelner Köpfe und die ungewöhnliche Schwäche in der Zeichnung der Hände erklären. Berenson schreibt das Werk dem Basaiti zu (a. a. O. p. 18). Viel besprochen wurde der „Christus an der Martersäule“ (t. 10. Sir Fr. Cook), ausgestellt als Antonello da Messina, eine genaue Wiederholung des unzweifelhaft echten Antonello der venezianischen Acadamie (Crowe und Cavalcaselle, t. VI p. 115 u. 116). Frizzoni hat diese Replik als Werk des Andrea Solario erkannt, welcher am Ende des 15. Jahrhunderts nachweislich sich in Venedig aufhielt und offenbar dort den Einfluss Antonello's erfahren hat.[4]) Dieser Bestimmung haben sich die massgebenden Kenner angeschlossen. T. 11 bringt den emailleartig feinen Kopf eines Knaben (als Antonello; G. Salting), den Berenson dem Alvise Vivarini zuschreibt. Verwandte Portraits bei Sir H. Layard und Sir Ch. Robinson.

[3]) S. Baronius, Annales Eccles. t. 28 (1874) p. 354.

[4]) Dieser Einfluss prägt sich schlagend in dem Portrait eines Venezianers von Solario in der National Gallery (No. 923) aus. Vgl. die Bemerkungen von Frizzoni, Arch. stor. dell' arte IV p. 285.



Hingegen kann ich unmöglich den Maler dieser Werke mit demjenigen, der das Portrait des Sala im Louvre sowie ein männliches Bildniss in Windsor gemalt hat, identificiren (v. Berenson, Lotto p. 111 fl.).

Kein Maler war in der Ausstellung besser in seinen mannigfachen Wandlungen zu studieren als Vincenzo Catena aus Treviso, der Bedeutendste unter den Künstlern zweiten Ranges, die um die Wende des Jahrhunderts in Venedig ihre Ausbildung erhielten. Leider bringt die Publication weder das interessante Uebergangswerk, die „heilige Familie" (No. 161 des Katalogs; J. P. Heseltine), noch die herrlich schöne „Anbetung der Hirten", ganz giorgionesk in Farben und Stimmung, das schönste Werk des Meisters nach dem unvergleichlichen Bild in der Mater Domini Kirche zu Venedig (ausgestellt als Bellini No. 251; Earl Brownlow). Dafür findet man auf t. 12 ein signirtes — VIZENZIVS · CHAENA · P · — Jugendbild, noch sehr trocken und farblos, aber doch schon Spuren der künftigen Bedeutung des Malers zeigend. Aus der gleichen Periode stammte eine ähnliche Composition (No. 98; Corporation Gall. Liverpool); ebendahin gehört die „Madonna mit dem Johannesknaben" der Sammlung Raczynski in der Berliner National-Galerie[5]) (No. 13 als Gio. Bellini [?]). Die grössere Composition der Madonna mit Heiligen der Berliner Galerie (No. 19) schliesst sich zeitlich diesen Werken der ersten Periode Catena's an, ebenso das schöne Bild der „Schlüsselüberreichung" mit den drei christlichen Tugenden (im Besitz von Dr. J. P. Richter;[6]) eine Replik in der Galerie zu Madrid No. 108). Hingegen vermag ich nicht mit Berenson in der feinen kleinen Madonna (t. 16 als Giorgione; Mrs. Benson) die Hand Catena's zu erkennen; vielmehr gehört das Bildchen einem unbekannten Künstler, der von Catena und Giorgione gleicher Weise beeinflusst worden ist, und welchem wir ausserdem die Anbetung der Könige aus Leigh Court (National Gallery No. 1160) sowie die Anbetung der Hirten bei Mr. W. Beaumont in London[7]) mit Sicherheit zuschreiben dürfen.

T. 13 giebt ein feines Bildchen des Cima (Earl Brownlow), dessen Mittelgruppe dem grossen Altarwerk des Meisters in der Wiener Galerie entlehnt ist, unendlich sauber und glatt durchgeführt, wie die Figuren auf „Mariä Tempelgang" in Dresden; t. 14 ein ernstes, gross gefasstes Portrait des Basaiti (Mrs. Benson; signirt M · BASA ·); t. 15 eine signirte Madonna von Montagna (Earl Cowper), an deren Stelle wir lieber eins der beiden höchst interessanten Jugendwerke des Meisters, wohl seine frühesten Schöpfungen (No. 72 u. 78; Abb. Arch. stor. p. 249 u. 251) gesehen hätten. Auf t. 17 findet man ein merkwürdiges „Concert" (Marquess of Lansdowne), palmesk in der Formengebung. Schon die Technik, skizzenhaft und breit,

[5]) Nach der Mittelgruppe dieses Bildes ist eine Röthelzeichnung der Albertina gemacht (Br. 124), die ich früher auf Grund der Photographie für ein echtes Blatt des Catena hielt (Gaz. d. B. Arts, a. a. O. p. 260), in Wahrheit ein schwaches spätes Machwerk.

[6]) Es ist seit Kurzem in Privatbesitz in Amerika.

[7]) Cf. Crowe und Cavalcaselle t. VI p. 162—164.



genügt, um den Namen Giorgione's, unter welchem das Bild vielbewundert war, zurückzuweisen. Berenson (l. c. p. 37) schreibt es bestimmt dem Cariani zu, worin ich ihm nicht zu folgen vermag. Hingegen muss Jeder, der die massigen Formen Cariani's kennt, in der „Santa Conversazione“ (t. 25, Mrs. Benson) seine Hand wiedererkennen, wennschon dies Bild zweifellos z. Th. von Palma gemalt ist. Ein charakteristisches Portrait Cariani's ist auf t. 27 (Mr. Salting) wiedergegeben.

Ein andrer s. g. Giorgione, Portrait eines Jünglings, der über einen Todtenschädel in Betrachtung versunken ist — der Katalog hatte einen weiblichen Professor von Bologna daraus gemacht — wurde sofort allgemein als Bernardino Licinio erkannt (t. 18, Lady Ashburton). T. 19 bietet ein Frauenportrait, welches Enea Vico und W. Hollar als Portrait der Vittoria Colonna gestochen haben, dar (Sir Fr. Cook), in dem wir aber doch nur eine Copie nach Sebastiano erblicken können, wenn wir an des Meisters „Fornarina“ oder „Dorothea“ denken.

Von den vielen Tizian's der Ausstellung blieb nach allgemeiner Uebereinstimmung nur die kleine „Madonna“ (No. 244, L. Mond) übrig, trotz aller Unbilden immer noch ein wundervolles, spätes Werk des Meisters — fast wie ein Rembrandt anmuthend. Ebenso haben mit Berenson's Ausnahme alle in dem s. g. Portrait des Giorgio Cornaro (t. 22, Earl of Carlisle) nicht nur ein unzweifelhaftes (es ist auch echt signirt), sondern sogar ein vorzügliches Portrait Tizian's gefunden. Die Person des Dargestellten anlangend, dürfte wohl der Bruder der Exkönigin von Cypern trotz der alten Inschrift auf der Rückseite kaum in Betracht kommen. Mit Recht haben es Crowe und Cavalcaselle um das Jahr 1520 angesetzt; denn es zeigt die gleiche Auffassung und Behandlung wie das Portrait des Alfons von Este in Madrid, welches dieser Zeit entstammt. Giorgio Cornaro war damals ein hoher Sechsziger: wie soll man sich vorstellen, dass ihn Tizian als Mann in der Mitte der Dreissiger gemalt hat? Ich glaube mit Sicherheit hier die Züge des Francesco Maria della Rovere, Herzogs von Urbino, wiederzuerkennen, den der Meister später (1537) in dem berühmten Bild der Uffizien verewigt hat. Tizian hatte ihn sicher bei dem Besuch gesehen, der den Herzog auf zehn Tage nach Venedig führte (1524). Wir wollen nicht verfehlen darauf hinzuweisen, dass Francesco Maria am Tage seines Einzugs in schwarzem Sammt gekleidet war,[8]) wie wir ihn auf unserm Bild sehen. Dass er Tizian aufsuchte oder sonst mit ihm bekannt wurde, lässt sich bei der Stellung, die der Künstler in Venedig einnahm, sowie bei den Beziehungen, die er zum Marchese von Mantua, dem Schwager des Herzogs von Urbino, hatte, voraussetzen. In den Inventaren der Kunstwerke im Herzogspalast von Urbino lässt sich unser Bild allerdings nicht nachweisen.[9])

Noch zwei andere Werke werden uns auf t. 20 u. 21 unter Tizian's

[8]) So berichtet Marin Sanuto, Diarii t. 36 p. 430.

[9]) Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino (London 1851) t. III App. XIV.

Namen vorgeführt. Die schöne „Madonna von der heiligen Dorothea und Hieronymus verehrt" (Gal. Glasgow) ist, soweit ich sehe, allgemein abgelehnt worden; Berenson hat das Bild dem Polidoro Lanzani zugeschrieben, für den es mir viel zu bedeutend erscheint. Die Landschaft vor allem mit breitem Sonnenstreif beleuchtet, ist grossartig und gehört zu den besten Leistungen venezianischer Kunst. Vorzüglich auch das Christkind, welches so lebhaft vom Schooss der Mutter zum heiligen Hieronymus langt; dieser selbst die beste Figur des Bildes, prächtig in der bräunlichen Färbung des Fleisches, die Stirn mit einem breiten Licht meisterhaft modellirt. Zudem schliesst sich das Bild in der Komposition ganz eng an ein sicheres Jugendwerk Tizian's (die Madonna in Bridgewater House) an; all dies zusammenfassend, möchte ich daran festhalten, dass wir hier ein Originalwerk des Meisters haben. Hingegen ist das „Portrait des Dogen Antonio Grimani" (t. 21, Madame de Rosenberg) viel zu schwach, um — trotz seiner Herkunft aus dem Pal. Grimani — Tizian selbst zugemuthet werden zu können.[10])

T. 23 u. 24 bringen die vorzüglichen Portraits von Lotto, den „Andrea Odoni" (von 1527, Hamptoncourt) und die schöne „Lucrezia" (Capt. Holford), allen Besuchern englischer Galerien wohlbekannt. Die als Bonifazio präsentirte „Santa Conversazione" (t. 26, Sir W. Farrer) gehört keinem der Künstler dieser Familie an; sie ist im Anschluss an die durch jene Meister besonders beliebt gewordene Darstellung der Madonna im Kreis von Heiligen von einem schwächeren Maler des palmesken Kreises gemalt. T. 28 bringt einen echten, aber unerfreulichen Moretto „Geburt Mariä" (Capt. Holford), während die feine „Santa Conversazione mit dem Stifter" des Paris Bordone (Gal. Glasgow t. 29) diesen Künstler in ganz seltner Weise repräsentirt. Der lichte Silberton über den Figuren, der strenge Aufbau der Composition zeigen die guten Eigenschaften des Meisters, der später leider in eine bunte Decorationsmanier verfiel, in besonders günstigem Licht. Moroni, der grosse Meister des Portraits, hätte durch das Bildniss eines jungen Mannes in spanischer Tracht (No. 180, Miss Cohen) in ganz vorzüglicher Weise vertreten sein können; so hat man unter seinem Namen ein Werk der spätern veronesischen Schule publicirt (von Dom. Brusasorci nach Berenson — t. 30, Lord Battersea). Tintoretto ist mit zwei ausgezeichneten Bildern auf t. 31 u. 32 — Adam und Eva (Mr. Crawshay) und Esther vor Ahasver, das eine der beiden berühmten Bilder in Hampton Court — vertreten. Den Beschluss machen zwei Veduten von Venedig; die Piazzetta von Sta. Maria della Salute aus gesehen (Miss Cohen) ist ein feines Werk Guardi's, während die Rialtobrücke kein besonders gutes Bild Canaletto's genannt werden kann (Earl of Carlisle).

So bietet die neue Publication der New Gallery für den, welcher die venezianische Malerei studirt, manch' wichtiges Werk aus den verschiedenen

[10]) Von Berenson dem Dom. Caprioli zugeschrieben. S. Gaz. d. B.-Arte 1896 März.



Epochen derselben. Mag man auch das eine und andere Bild, das auf der Ausstellung besondere Beachtung gefunden hatte, hier vermissen, so wird man es freudig begrüssen, dass der Band „Venetian Art“ schliesslich doch zustande gekommen ist. *G. Gronau.*

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen — herausgegeben von **Jos. Schönbrunner** und **Jos. Meder,** Wien, Gerlach & Schenk — Lieferung 1—6.

Die Albertina beginnt ihre Zeichnungen in einem relativ wohlfeilen Abbildungswerk herauszugeben. Die Kunde ist so erfreulich, dass eine Kritik des Gebotenen nur als schwache Nebenstimme der lauten Danksagung vernehmlich wird. Die Zahl der vorliegenden Blätter ist noch klein; einleitende oder erklärende Worte stehen noch aus. Die Lichtdruck-Reproductionen, die auch den farbigen Originalen gerecht zu werden versuchen, stehen zwar nicht auf der Höhe der modernen Technik und bleiben beträchtlich zurück z. B. hinter den wundervollen Nachbildungen von Zeichnungen, die der Bruckmann'sche Verlag herausgegeben hat, erscheinen aber immerhin für die meisten Zwecke durchaus befriedigend.

Falls die bisher veröffentlichten Zeichnungen ein richtiges Bild von den Absichten der Redacteure geben, steht zu befürchten, dass die Interessen der Kunstforschung, die schliesslich allein ein derartiges Unternehmen stützen, etwas vernachlässigt werden. Vielleicht ist ein Mangel an Fühlung mit der Kunstwissenschaft schuld, vielleicht auch das neuerlich heftige, übrigens meist vergebliche Liebeswerben um die Gunst des „grossen Publicums“, welches Werben vermuthlich den wunderlichen und stilwidrigen Umschlag der Publication geschaffen hat. Das Verhältniss: zehn Zeichnungen der französischen Schule (ohne Watteau) zu vier Blättern des italienischen Quattrocento, ist auffällig. Und wem geschieht mit der Nachbildung der drei mittelmässigen Arbeiten Dumoustier's ein Dienst? Die Nachblüthe, die Barockzeit, die niederländischen Manieristen sollten minder leichte Aufnahme finden.

Dürer wird ausgiebig berücksichtigt, die übrigen deutschen Meister scheinen wenigstens nicht vergessen zu werden. Bei der Fülle wichtiger und unzweideutiger Blätter, die den Herausgebern entgegenquillt, wird es nicht schwer sein, der Kritik auszuweichen. Eine so schwache Arbeit wie die Monatsdarstellungen „in der Art des H. S. Beham“ — wohl nur Nachzeichnungen — hätte fortbleiben können.

Doch Urtheile kommen wohl zu früh, Wünsche noch nicht zu spät. Aus dem 15. Jahrhundert sollte alles Erreichbare abgebildet werden, aus dem 16. Jahrhundert alle guten Blätter, während von den Arbeiten der folgenden Zeit nur das Beste zögernd gewählt werden sollte. Leute wie Vaillant, Bloemaert (von ihm sind schon vier Zeichnungen da) und die Franzosen, von Watteau abgesehen, werden durch ein Blatt ausreichend vertreten sein.

Die schwache Seite der Publication droht der Mangel der Albertina an



Schöpfungen des italienischen Quattrocento zu werden. Da die Herausgeber aber — was sehr erfreulich ist — sich nicht auf die Albertina beschränken, so sollte ihr Augenmerk darauf gerichtet sein, gerade hier Ergänzungen aus anderen Sammlungen heranzuziehen. Von solcher Bestrebung ist aber vorderhand nichts zu sehen. Was bisher von draussen hereingebracht wurde, lohnt nicht der Mühe. Schwache fremde Zeichnungen den Albertina-Blättern zur dunklen Folie zu geben, ist doch nicht die Absicht der Herausgeber. *Friedländer.*

Studien und Entwürfe älterer Meister im städtischen Museum zu Leipzig. Mit Text von **Julius Vogel.** Karl W. Hiersemann, Leipzig. 1895.

Die vorliegende, vornehm ausgestattete Publication bringt auf 30 Tafeln eine Auswahl von 35 Handzeichnungen älterer Meister aus dem Besitze des städtischen Museums zu Leipzig in ganz vorzüglichen Licht- und Farbendrucken[1]), welche mit staunenswerther Treue die Originale wiedergeben. So sehr es zu loben ist, wenn man bei Reproductionen alle Mittel der modernen Technik anwendet, um eine möglichst genaue Wiedergabe der Originale zu erzielen, so ist es andererseits nicht gerechtfertigt, wenn man — wie es bei der Hiersemann'schen Publication geschehen ist — diese Nachahmung der Originale auch auf Aeusserlichkeiten ausdehnt und die Reproductionen auf starkem Carton mit Passepartout — ganz in der Weise, wie man Originalzeichnungen aufzuheben pflegt — giebt. Reproductionen sollen doch in erster Linie Studienmaterial bleiben und müssen schon deshalb in eine handliche Form gebracht werden. Welche Räumlichkeiten müsste ein Kupferstichcabinet besitzen, wenn alle Reproductionen besserer Art in dieser Ausstattung in den Handel gebracht würden!

Der beigegebene Text von dem Assistenten des Leipziger Museums, Julius Vogel, dem wohl auch die Auswahl der reproducirten Zeichnungen zuzuschreiben ist, bringt in der Einführung interessante Notizen über frühere Leipziger Kunstsammlungen, sowie die Herkunft der reproducirten Kunstwerke, welche hier nicht weiter berührt werden sollen, da sie mehr locales Interesse haben. Nur auf eine darin enthaltene kleine Tabelle sei aufmerksam gemacht, die verräth, was die uns vorliegenden Handzeichnungen vor nicht ganz 100 Jahren ihrem damaligen Besitzer gekostet haben. Die angegebenen Preise betragen meist nur wenige Groschen und müssen, selbst wenn man den damals um das mehrfache höheren Geldwerth in Betracht zieht, dem modernen Sammler einen schmerzlichen Seufzer entlocken! Der Text zu den Tafeln selbst bringt in knapper, sachlicher Weise, in Form eines Kataloges, die nöthigen Erläuterungen und Angaben, so dass, wie es ja bei Publicationen dieser Art auch der Fall sein soll, die Reproductionen die Hauptsache bleiben. Die Publication Vogel's ist schon deshalb dankbar zu begrüssen, weil die Handzeichnungen des Leipziger

[1]) Hergestellt von der Firma Sinsel & Co., Leipzig-Plagwitz.



Kupferstichcabinettes, das übrigens erst vor drei Jahren eingerichtet worden ist, mit wenigen Ausnahmen der kunsthistorischen Welt bis jetzt gänzlich unbekannt geblieben sind. Reproductionen, wie die vorliegenden, welche in mustergiltiger Weise die Originale wiedergeben, regen zum Vergleich an und fördern und erleichtern 'dadurch das Studium in hohem Masse. Fehlen auch die grossen italienischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, fehlen auch die Altniederländer und vor Allem Dürer gänzlich, so bietet das vorliegende Material doch eine ganze Reihe interessanter und werthvoller Blätter der verschiedensten Meister. Neunzehn Stück, also bei Weitem der grösste Theil, gehören der holländisch-vlämischen Schule an, dreizehn sind deutschen, die übrigen italienischen und französischen Ursprungs.

Den deutschen Meistern sind die ersten Tafeln gewidmet.

Zunächst sehen wir eine interessante Zeichnung des Ritters Georg mit dem Drachen, welche Vogel auf Grund einer in Daniel Burckhardt's Dissertation über Martin Schongauer veröffentlichten Zeichnung — einen nach links sprengenden Reiter darstellend — dem älteren Bruder des grossen Colmarer Meisters, Ludwig Schongauer, zuweist. Da die beiden einfachen Compositionen zu wenig überzeugende Vergleichungspunkte bieten und die Leipziger Zeichnung mir ausserdem die Hand eines bei Weitem gewandteren Zeichners zu verrathen scheint, so kann ich dieser Bestimmung nicht ohne Weiteres beipflichten und würde mich lieber mit der Benennung „Oberdeutscher Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts“ begnügen. Dieselbe Tafel bringt noch zwei datirte und monogrammirte, sorgfältig ausgeführte Zeichnungen Aldegrever's, Vorlagen zu Stichen mit den Thaten des Hercules (Bartsch VIII. 89 u. 90).

Es folgt (Tafel 2) der Entwurf zu einem Stifterbildniss von einem „Süddeutschen Meister um 1500“, wie Vogel schon andeutet, wohl für ein Glasgemälde bestimmt. Herr Dr. M. J. Friedländer wies mich vermuthungsweise auf Baldung als Meister dieses Blattes hin und ich kann ihm, nach genauer Durchsicht der Terey'schen Publication über die Handzeichnungen dieses Meisters, nur beipflichten. Verschiedene stilistische Eigenthümlichkeiten — ich verweise nur auf die Augenstellung der hl. Margarethe — lassen mit ziemlicher Sicherheit auf Baldung schliessen, wozu als äusserer Anhalt das Wappen des Stifters, der Familie von Landsberg angehörig, hinzukommt, für welche Baldung auch anderweitig thätig war. Unter den Coburger Wappenzeichnungen des Hans Baldung befindet sich nämlich auch ein Blatt mit dem Wappen Georg's II. von Landsberg, das in Stiassny's Publication über dieselben unter No. 28 angeführt ist. (Ich verdanke auch diese Mittheilung Herrn Dr. M. J. Friedländer.) Da sich auf der Leipziger Handzeichnung neben dem Stifter der hl. Georg befindet, so gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass der Dargestellte dieselbe Persönlichkeit ist, für welche Baldung das Coburger Blatt fertigte. Georg II. von Landsberg ist nach Stiassny 1523 gestorben, es ist also eine zeitliche Grenze noch oben für unser Blatt gegeben. Dass wir es auch bei der Leipziger Zeichnung mit einem Entwurf für ein Glasgemälde zu thun

haben, darauf weisen die Farbenangaben auf den Wappenschildern hin. Interessant ist die in Deckfarben ausgeführte Landschaft mit dem falschen Schongauermonogramm (Tafel 3), welche bereits in den Jahren 1480—1490 entstanden sein muss und wohl fränkischen Ursprungs ist. Man könnte sie mit Recht als Vorläufer für Dürer's prächtige Landschaftsstudien betrachten, jedenfalls ist sie eins der seltenen Beispiele deutscher Landschaftsstudien aus so früher Zeit.

Die nächstfolgenden drei Handzeichnungen sind bereits von anderer Seite publicirt worden und deshalb hier nur kurz zu erwähnen. Es sind: die Federzeichnung des Hans Sebald Beham „Virginia vor Gericht" (Tafel 4), welche Lücke im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Band VI, bespricht; der Entwurf zu einem Altarflügel mit der Darstellung aller Heiligen (Tafel 5) von der Hand des älteren Holbein, veröffentlicht von His (Hans Holbein des Aelteren Feder- nnd Silberstiftzeichnungen Tafel 3) und — wohl das beste Stück der ganzen Leipziger Sammlung — Hans Holbein des Jüngeren anmuthige Zeichnung der Maria mit dem Kinde (Tafel 6), im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen (Band XII) ebenfalls von His publicirt. Bei der letzten Zeichnung war früher die letzte Ziffer rechts am Rande zum Theil durch den Passepartout verdeckt, wodurch sich His verleiten liess, an Stelle einer Neun die Zahl Fünf zu lesen. Vogel stellt die richtige Datirung 1519 bei dieser Gelegenheit fest. Von den übrigen Handzeichnungen deutscher Meister sind nur die beiden Cranach's (Tafel 7 und 8) noch erwähnenswerth. Die flüchtige, aber geistreiche Federzeichnung mit der Geschichte des kananäischen Weibes ist wohl mit Recht dem älteren Cranach zugeschrieben worden. Nach dem aus den verschlungenen Buchstaben L und C bestehenden Monogramm zu urtheilen, gehört sie der Frühzeit des Meisters an. Das zugehörige Bild soll sich nach Vogel's Gewährsmann, Dr. Flechsig, in der Galerie zu Augsburg befinden, doch habe ich es im Katalog derselben nicht gefunden. Schuchardt erwähnt die Geschichte des kananäischen Weibes überhaupt nicht unter den von Cranach in Gemälden behandelten Stoffen.

Ausserordentlich gut ist die grosse Zeichnung des jüngeren Cranach „Lasset die Kindlein zu mir kommen", mit ihrer geschmackvollen Umrahmung und dem Torgauer Schloss im Hintergrunde, das Cranach übrigens auch auf einem Bilde in Madrid, eine Jagd darstellend, als Hintergrund verwendet. Die Umrahmung mit Säulen und mit Guirlanden tragenden Putten, welche für ein Bild etwas seltsam erscheint, weist darauf hin, dass wir es mit dem Entwurf zu einem Glasfenster zu thun haben. Unter der grossen Anzahl von Figuren, welche die Composition umfasst, sind besonders die anmuthig bewegten Frauengestalten, die den Heiland umgeben, rühmend hervorzuheben.

Die drei noch übrigen Handzeichnungen der deutschen Schule stammen aus dem 18. Jahrhundert. Es sind bezeichnete und datirte Landschaften von Kobell, Gessner und Hackert (Tafel 29, 30, 31), welche nur der Vollständigkeit halber hier genannt seien.



Unter den 19 Handzeichnungen der holländisch-vlämischen Schule gehören nur 3 dem 16. Jahrhundert an. Die früheste ist „Die Erblindung des Vater Tobias“ (Tafel 10), das erste Blatt einer Folge von 8 Handzeichnungen mit der Geschichte des Tobias im Besitze des Leipziger Museums.

Vogel theilt die Zeichnung einem niederländischen Meister der Mitte des 16. Jahrhunderts zu, womit man sich begnügen muss. Trotz einiger Anklänge an Bernard van Orley scheint mir das Blatt doch zu schwach für diesen Meister zu sein.

Tafel 11 bringt eine hübsche characteristische Zeichnung des Sammetbreughel, Tafel 14 eine bezeichnete und datirte Federzeichnung des Hans Bol vom Jahre 1568. Es ist eine Landschaft mit biblischer Staffage, wahrscheinlich zu einer grösseren Folge ähnlicher Darstellungen gehörig, von der das Leipziger Museum noch zwei Blatt besitzt.

Die übrigen, sämmtlich dem 17. Jahrhundert angehörenden Zeichnungen der holländisch-vlämischen Schule sind zum grössten Theil datirt und echt bezeichnet und bieten deshalb wenig Anlass zu weiteren Erörterungen.

Tafel 12 enthält ein kleines Männerportrait Slingeland's, sowie eine Kreidezeichnung des Jan Both, Tafel 13 eine grosse, aber etwas dunkle Kreidezeichnung van Goijen's vom Jahre 1651, Tafel 15 eine italienische Landschaft des Roeland Roghman. Es folgen dann zwei kleinere Landschaften auf einer Tafel (16). Die obere ist eine braun getuschte echte Federzeichnung des Philips Koninck, die untere, von der Hand des Lucas van Uden, ein sehr characteristisches Beispiel seiner Kunst. Nur eine Copie ist das Rembrandt zugeschriebene Blatt „Jesus unter den Schriftgelehrten“ (Tafel 17). Das Original befindet sich in der Sammlung des Malers Léon Bonnat in Paris und stammt aus der Sammlung W. Ottley. Es ist von Lippmann in seinen Handzeichnungen Rembrandt's unter No. 182 reproducirt. Dass die Pariser Zeichnung das Original ist und nicht die Leipziger geht schon daraus hervor, dass auf der ersteren, wie noch deutlich sichtbar ist, Rembrandt eine Aenderung in der Composition angebracht hat. Er hatte ursprünglich den Knaben näher an den Hohepriester herangerückt. Die Reste der Gestalt sind auf dem Blatte noch deutlich sichtbar, während sie auf der Leipziger Zeichnung fehlen und der Copist, der sich nicht recht zu helfen wusste, an dieser Stelle nur einige unverständliche und sinnlose Krakeleien angebracht hat. Bei näherem Vergleich der beiden Blätter werden übrigens die Schwächen der Leipziger Zeichnung, welche an vielen Stellen die ängstliche Hand des Copisten verräth, offenbar. Rembrandt scheint die Zeichnung nicht weiter benutzt zu haben, wenigstens ist mir eine weitere Ausführung des skizzenhaften Entwurfes nicht bekannt. Er war auch, in der vorliegenden Fassung wenigstens, nicht gut zu gebrauchen, denn da er dem Christusknaben augenscheinlich erst, nachdem die Zeichnung weit vorgeschritten war, seinen neuen Platz anwies, so sieht die Mehrzahl der anwesenden Personen auf die Stelle, wo er zuerst sass, und nicht auf den Knaben selbst. Auf der Leipziger Zeichnung ist dieses Hinstarren auf einen

leeren Fleck ganz unverständlich, auf der Pariser, wo hier die Reste der ursprünglichen Gestalt noch sichtbar sind, leicht erklärlich.

Angeblich von Jan Lievens ist die vorzügliche Kreidezeichnung mit dem Portrait eines Mannes von ausgesprochen jüdischem Typus (Tafel 18), 1653 datirt. Ich wüsste in der That eine bessere Zuschreibung auch nicht zu nennen. Bezeichnet und 1647 datirt ist das Blatt mit der Findung des Moses (Tafel 19) von der Hand des Jan Gerritsz van Bronchorst, welches Bode in seinen Studien zur Geschichte der holländischen Malerei S. 329 bereits erwähnt hat.

Es folgen dann eine Röthelzeichnung des Jan van der Heijden (Tafel 20), eine sehr feine, reizvolle Dünenlandschaft mit reicher Staffage (Tafel 21), dem Simon de Vlieger zugeschrieben, sowie die hervorragend gute, ausserordentlich lebendige Figur einer sitzenden robusten jungen Frau von Cornelis Saftleven, bezeichnet und 1645 datirt (Tafel 22). Tafel 23 bringt eine italienische Landschaft von Berchem's Hand. Zweifelhaft ist mir die Zeichnung „Bauern bei der Mahlzeit“ (Tafel 24), welche Adriaen van Ostade zugeschrieben ist. Sie ist allerdings sehr flüchtig ausgeführt, bietet aber bei wenig Gutem so viel Rohes und Stümperhaftes, dass ich sie gern vermisst hätte. Ein Vergleich mit der unmittelbar darauf (Tafel 25) folgenden vorzüglichen echten Zeichnung dieses Meisters, das Innere einer Bauernhütte darstellend, lässt den Unterschied nur um so schärfer hervortreten. Das letzte der holländischen Schule angehörende Blatt ist J. Berckheijde's aquarellirte Ansicht des Marktes von Cleve (Tafel 26), als solcher durch eine nicht mit reproducirte Unterschrift vom Jahre 1650 bezeichnet.

Die einzige italienische Zeichnung (Tafel 9), eine Landschaft mit einem rechts vorn an einem Felsen sitzenden schlafenden Mann, hat Vogel auf Grund von Morelli's und Zimmermann's Untersuchungen über diesen Meister dem Domenico Campagnola zugeschrieben. Ich kann mich mit dieser Bestimmung nicht einverstanden erklären, da die Zeichnung, schon nach der Tracht des rechts sitzenden Mannes zu urtheilen, ganz unzweifelhaft erst dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehört. Die links unten stehende alte, aber falsche Bezeichnung — sie ist mit Tinte nachgezogen, aber schon deswegen nicht als ursprünglich anzusehen, da sie die französische Namensform Carache aufweist — dürfte, meiner Meinung nach, schon das Richtige treffen. Die Zeichnung gehört der Schule des Caracci, vielleicht sogar dem Annibale Caracci selbst an.

Tafel 27 und 28 bringen die Repräsentanten der französischen Schule, eine römische Landschaft von Claude Lorrain, sowie ein prächtiges Blatt mit der Ausgiessung des Heiligen Geistes von Charles Le Brun.

U. Thieme.



Graphische Kunst.

Die Zürcher Druckerzeichen bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Ein bibliographischer und bildlicher Nachtrag zu C. Rudolphi's und Salomon Vögelin's Arbeiten über Zürcher Druckwerke. Zusammengestellt von **Paul Heitz,** herausgegeben durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zürich. Verlag von Fäsi & Baer vormals S. Höhr. 1895.

Mit der Erfindung der Buchdruckerkunst erwachte ein neues geistiges Leben. Diese Kunst, welche mit Recht „als das erste und vorzüglichste Hilfsmittel zur Verbreitung der Gelehrsamkeit“ bezeichnet wurde, begann bald auch über Deutschlands Gauen hinaus ihren Siegeslauf. Im Schweizer Nachbarlande war es vor Allem das kunstliebende Basel, das sich ihrer bereits zu Beginn der siebenziger Jahre des 15. Jahrhunderts bemächtigte und wo sie binnen wenigen Decennien zu ungeahnter Höhe emporstieg. In der Schwesterstadt Zürich hielt die Buchdruckerkunst verhältnissmässig spät ihren Einzug. Den Anfang macht Hans Rügger, welcher das „Ausschreiben zu dem grossen Freischiessen von 1504 druckte und wahrscheinlich die künstlerisch werthlosen Holzschnitte dazu schneiden liess“. Sodann begegnet man im Jahre 1508 einem Drucker Namens Hans am Wasen, der sich desselben kleinen Signets wie Rügger bediente. Aber es verstrichen einige Jahre, bis dass sich in Zürich derjenige Mann sesshaft machte, welcher durch die hervorragendsten Reformatoren, wie Zwingli, Bullinger und andere begünstigt, deren zahlreiche Schriften druckte und unter den Zürcher Druckern den ersten Platz einnimmt: Christoph Froschauer, gebürtig aus Neuburg bei Oetting in Bayern, seit 1519 Bürger der Stadt Zürich. Hatte bereits Leonhard Usteri in dem 1813 erschienenen „Neujahrsstück“ der Gesellschaft auf der Chorherrenstube der „lernbegierigen Zürcherschen Jugend“ das Leben und die Verdienste dieses ausgezeichneten Mannes geschildert, so sollte 1840 bei der vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst seiner von Neuem in ehrender Weise gedacht werden. Nicht nur das deutsche Vaterland, sondern auch das Ausland, Allen mit gutem Beispiel voran einige Schweizerstädte, veröffentlichten bei dieser Jubelfeier Festschriften. Zürich blieb hinter den anderen keineswegs zurück; denn unter den fünf daselbst erschienenen Schriften findet sich eine treffliche Arbeit aus der Feder des Kirchenraths Dr. S. Vögelin: „Christoph Froschauer, erster berühmter Buchdrucker in Zürich, nach seinem Leben und Wirken, nebst Aufsätzen und Briefen von ihm und an ihn“. Wenige Monate darauf brachte das für 1841 von der Stadtbibliothek-Gesellschaft herausgegebene Neujahrsblatt in Zürich eine kleine Arbeit, welche als Ergänzung zu der Vögelin's aufgefasst werden kann. Gestützt auf all' diese Veröffentlichungen, ferner auf Panzer's und Weller's unentbehrliche Schriften, vor Allem aber auf den so seltenen Froschauer'schen Originalkatalog: „Catalogus librorum quos Ch. Froschouerus Tiguri suis typis excudit“, sowie auf einen anderen aus dem Jahre 1562, veröffentlichte 1869 E. Camillo Rudolphi ein Verzeichniss aus der

Officin der Buchdrucker-Familie Froschauer in Zürich hervorgegangener Druckwerke, wobei er nicht weniger als 865 Drucke aufzählt, wovon 47 ohne Datum, die übrigen in den Jahren 1521 bis 1595 entstanden sind.

Als einen bibliographischen und bildlichen Nachtrag zu den genannten Werken Vögelin's und Rudolphi's begrüssen wir die Publication von Paul Heitz. Ihm und in gleichem Maasse dem rührigen derzeitigen Bibliothekar der Stadt Zürich, Dr. H. Escher, sind wir zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Letzterer, der Hüter jener so werthvollen, in den malerischen Räumlichkeiten der im spätgothischen Style erbauten Wasserkirche aufgestellten Bibliothek, hat, wie Heitz in seiner Vorrede angiebt, durch eine Reihe wichtiger Verbesserungen den Text brauchbarer gemacht und bewirkt, dass die Veröffentlichung mit Hilfe der Stiftung Schnyder von Wartensee gemacht werden konnte. In gelungenen zinkotypischen Reproductionen bringt die Publication zum ersten Male sämmtliche Signete, deren sich die Zürcher Drucker — Hans Rügger, Hans am Wasen, die Froschauer, Johannes Wolf, Hans Hager, Augustin Fries und Rud. Weyssenbach — bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts bedienten. Hierbei fällt der Löwenantheil, nicht nur numerisch, sondern auch künstlerisch, der Froschauer'schen Officin zu, in deren sämmtlichen Druckerzeichen den Hauptbestandtheil ein Frosch bildet. Christoph Froschauer erwarb sich 1551 von der Spitalverwaltung einen Häusercomplex, welcher von da ab den jetzt noch bestehenden Namen „zur Froschau“ trägt. In der Mitte desselben befand sich bis ca. 1860 eine von Heitz auf Seite 23 abgebildete Brunnensäule, welche auf der Spitze einen Frosch zeigt, auf dem ein nackter Knabe mit Federhut reitet und mit der Rechten Früchte hält, „nach denen der Frosch den Kopf ausstreckt“. Der Vollständigkeit wegen wäre noch zu erwähnen, dass sich der Frosch auch auf einer für Christoph Froschauer gearbeiteten, im Besitze von Prof. Rahn befindlichen, farbenreichen Cabinetscheibe findet, welche gegenwärtig in der Sammlung der antiquarischen Gesellschaft im Helmhaus zu Zürich ausgestellt ist und später ins Landesmuseum übergeführt werden soll.

Freiburg i. Br. *G. v. Térey.*

Kunsthandwerk.

Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche. Von **Alois Riegl.** J. Siemens. 1895. Fol. S. 33.

Das neueste mit zwei vortrefflichen Farbentafeln und 16 Textbildern ausgestattete Teppichwerk enthält vier selbständige Abtheilungen. Die erste ist einem anatolischen Gebetteppich gewidmet, der auf Grund einer armenischen Inschrift dem Jahre 1202 zugeschrieben wird. Die zweite bringt die Abbildung eines auf einer sassanidischen Silberschale (Besitzer Graf G. Stroganoff in Rom) dargestellten Teppichs mit Rankenmuster und daran anschliessend eine neue Begründung der von Riegl bereits wieder-

holt veröffentlichten Ansicht, dass der orientalische Knüpfteppich erst durch centralasiatische Nomaden, die Parther, nach Vorderasien gebracht worden ist. Diese sehr ansprechende Anschauung stützt sich im Wesentlichen darauf, dass nach Ausweis der Denkmäler — namentlich der assyrischen — die älteren Culturvölker Vorderasiens sich wirklicher Standmöbel bedient haben, also des Knüpfteppichs nicht bedurften, der den Orientalen der muslimischen Zeit jegliches Standmöbel, Stuhl, Tisch und Bett ersetzt hat. Bei den Nomaden ergiebt sich der Teppich als Universalmöbel aus den natürlichen Bedingungen der Lebensweise. Nun zeigen die Stroganoffschale und andere sassanidische Denkmäler zuerst den Teppich in seiner typischen Verwendung als Sitzmöbel; dieser Periode ging aber der Einfall der Parther und die Arsacidenherrschaft voraus. Es ergiebt sich also mit Nothwendigkeit der Schluss, dass der Teppich mit den Parthern in seine heutige Heimath gelangt ist. Zu beachten ist allerdings, dass grade die Stroganoffschale nicht so beweiskräftig ist, als sie auf den ersten Blick erscheint; denn die Pfosten hinter dem sitzenden König, sowie die hängende Endigung vorne am Teppich, vielleicht auch die zwei Löwen, lassen sich doch nur als Stützen eines Thronsitzes erklären, welcher mit dem Teppich bedeckt ist. In dem dritten Kapitel sucht Riegl einige Motive der sassanidischen Kunst mit Erfolg noch in spätpersischen Teppichen nachzuweisen; im vierten veröffentlicht er zwei Reste mittelalterlicher Knüpfteppiche europäischer Arbeit, die sich in Wiener Privatbesitz befinden.

So wichtig auch die Ergebnisse der drei letzten Theile sind, so wird doch der Teppich von 1202 zweifellos das grösste Interesse beanspruchen. Der Teppich ist vor anderen seines Gleichen durch eine Inschrift in armenischer Sprache und Schrift ausgezeichnet, die in der oberen Hälfte zwischen Borte und Innenfeld entlang läuft. Ihre Bedeutung ist nicht völlig klar gestellt; der Besitzer des Teppichs, ein armenischer Priester Dr. Kalemkiar in Wien, stellt daher zwei verschiedene Lesarten zur Auswahl, ohne sich selbst für eine davon zu entscheiden. Die Erklärung der zweifelhaften Stellen ist übrigens von geringer Bedeutung; denn das, worauf es in erster Linie ankommt, die Datirung auf das Jahr 651 armenischer Aera, d. i. 1202—1203 n. Chr., wird als „jedem Zweifel entrückt“ hingestellt. Die Erfahrung, die man mit dem bekannten Susandschirdteppich gemacht hat, in dessen Blüthenmustern ein so anerkannter Arabist wie Karabacek eine genaue Datirung des 14. Jahrhunderts mit Sicherheit lesen zu können glaubte, während der Teppich sich schliesslich als eine Arbeit des 19. Jahrhunderts erwies (vergl. Katalog der Wiener Teppich-Ausstellung No. 331 u. 332), berechtigt doch auch in diesem Falle zu einiger Vorsicht. Die Kritik der Lesart bleibt ja den Orientalisten vorbehalten; aber man darf sich die Fragen stellen: Steht das Muster dieses Teppichs in seiner Gesammtheit und seinen Einzelheiten mit der muslimischen Ornamentik der Zeit um 1200 in Uebereinstimmung? Zeigt der Teppich irgend welche Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Teppichen, die durch italienische Bilder des 13. und 14. Jahrhunderts (vergl. Bode im Textband des Wiener

Teppichwerkes S. 106—111) bekannt sind oder hebt er sich durch seine Eigenart als völliges Unicum heraus? Diese Fragen müssen leider rundweg verneint werden. Riegl selbst, der der Auflösung der Inschrift volles Vertrauen entgegenbringt, muss zugeben, dass jeder Beschauer zunächst den Teppich für einen der sogenannten anatolischen Gebetteppiche halten wird, wie sie noch zu Hunderten erhalten sind. Sie stammen, was wohl von keiner Seite bestritten wird, aus dem 17. bis 19. Jahrhundert. Das beste Exemplar der Gattung, abgeb. in Lessing's Vorbilderheften aus dem Kgl. K.-G.-Museum, XIII Tafel 8 u. 9, reicht wohl noch in das 16. Jahrhundert zurück. Seine Borte mit Rosetten, Palmetten, Hyacinthen, Nelken und Tulpen, also den bekannten Elementen der osmanischen Ornamentik auf den Fayencen des 16. und 17. Jahrhunderts, ist in der Zeichnung bis in die kleinsten Einzelheiten absolut identisch mit derjenigen des berühmten Hauptstückes der türkischen Kunstteppiche im Besitz des Kaiserlichen Hofes zu Wien (abgeb. im Wiener Teppichwerk Tafel XIV). Dieser wieder wird auf die Zeit um 1600 datirt durch die enge Verwandtschaft des Innenfeldmusters mit zahlreichen Fliesenfeldern in Constantinopel und Kleinasien aus dem späteren 16. und dem 17. Jahrhundert. Es genügt ein Vergleich des Wiener Teppichs mit einem Fliesentableau aus der 1609—1614 erbauten Moschee Achmedieh im K.-G.-Museum zu Berlin (abgeb. im Majolika-Handbuch des K.-G.-Museums Seite 39). Aus älterer Zeit sind Gebetteppiche, d. h. Teppiche von mässiger Grösse, deren Innenfeld oben mit drei- oder einfachen Spitzbogen abschliesst, nicht nachzuweisen. Aus diesen türkischen Kunstteppichen kleinasiatischer Herkunft des 16. und 17. Jahrhunderts haben sich die anatolischen Gebetteppiche bei allmählicher Verschlechterung der Ornamente entwickelt; die für die Blüthezeit — wie für die ganze osmanische Kunst seit dem späteren 16. Jahrhundert — kennzeichnenden Elemente der Muster aber, namentlich die Hyacinthen und Tulpen, werden in entstellter, doch noch leicht erkennbarer Form bis weit ins 18. Jahrhundert beibehalten. Beweis dafür ist unter Anderen der im Wiener Teppichwerk Tafel LX abgebildete, sicherlich schon dem 18. Jahrhundert angehörende Gebetteppich. Seine Borte ist genau nach dem gleichen System angeordnet wie die der oben genannten beiden Luxusteppiche des Berliner K.-G.-Museums und des Wiener Hofes. Die Tulpen, Nelken, Hyacinthen, Palmetten, Rosetten und Blätter wiederholen sich in gleicher Zusammenstellung; sogar die Innenzeichnung der grossen Rosette ist noch durchaus identisch. Nur ist alles in der späten Ausführung verschlechtert. Auch der Teppich von 1202 ist ein deutliches und typisches Beispiel dieser Abstammung.

Riegl sucht sich dem Eindruck der Zugehörigkeit seines Teppichs zur sogenannten anatolischen Gattung dadurch zu entziehen, dass er die Elemente des Musters einzeln vornimmt und sich bemüht, alterthümlichen Character und einige Abweichungen von den Analogien bei anderen Exemplaren gleicher Art an ihnen zu entdecken. So grosse und der vollsten Anerkennung würdige Resultate er mit seiner methodischen Analyse

orientalischer Ornamentik in den „Stilfragen“ erzielt hat, so wenig ist er hier vom Glück begleitet gewesen, wo er Unmögliches versucht hat. Es giebt eben zu viel türkische Teppiche aus den drei letzten Jahrhunderten, als dass sich nicht alle Motive dieses Teppichs an anderen neuzeitlichen Exemplaren nachweisen liessen. Allerdings ist das Abbildungsmaterial der von Riegl benützten Teppichwerke gerade für diese späten und relativ minderwerthigen Waaren naturgemäss wenig ausgiebig. Es empfiehlt sich daher zum Vergleiche in diesem Falle auch Originalteppiche heranzuziehen.

Riegl findet die Architecturformen des Innenfeldes „strenger und daher alterthümlicher“ als bei den bekannten Gebetteppichen. Schon das ist anfechtbar: Die äusseren Seiten der dreifachen Bogenöffnung werden hier nicht von Halbsäulen oder Einzelsäulchen getragen, wie es sonst bei besseren Gebetteppichen von diesem Typus der Fall ist (vergl. Wiener Teppichwerk Tafel VIII), sondern sie werden von der Borte abgeschnitten; zweifellos keine streng architectonische Bildung, sondern eine nachlässige Vereinfachung des architectonischen Aufbaues. Ebenso wenig erweisen sich als streng architectonisch die formlosen Säulenbasen mit frei herausragenden Zacken; der Teppich der Wiener Publication VIII, 12 und der Berliner (Lessing, Vorbilderhefte XIII, 9) zeigen zur Genüge, wie eine wirklich architectonische Basis an dieser Stelle aussieht. Noch schlimmer ist, dass die Doppelsäulchen, die sonst regelmässig für jeden Schaft eine eigene Basis haben, hier in ihrem unteren Theil zusammenlaufen und mit einem dünnen Hals auf der gemeinsamen Basis aufsitzen. Eine willkürlichere decorative Umbildung von Bauformen ist kaum denkbar. Für die geradlinig stilisirten Palmetten, Lanzettblätter und knospenartigen Motive des Bogenfeldes über den Bogen sucht Riegl vergeblich eine Analogie bei den bisher publicirten Gebetteppichen. Sie ist leicht zu finden bei der den anatolischen Gebetteppichen zeitlich und örtlich nahestehenden Gattung türkischer Teppiche, die Bode in seinen Studien über altpersische Knüpfteppiche (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch d. K. Kunstsammlungen 1892, Seite 19, Abbildung 5) in Ermangelung eines besseren Namens als Vasenteppiche bezeichnet. Zahlreiche dieser überaus häufigen Teppiche zeigen nicht nur die gleiche geradlinige Bildung des persischen Rankenwerkes, sondern auch — namentlich jüngere Exemplare — dieselbe symmetrische, aber zusammenhanglose Vertheilung der einzelnen Motive über die Fläche wie der Teppich von 1202. Die Vasenteppiche werden durch ihre Wiedergabe auf holländischen Bildern auf die Zeit vom Anfang des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts datirt.

Die Innenborte des Teppichs von 1202 enthält eine reciproke Doppelreihe sogenannter saracenischer Dreiblätter oder türkischer Palmetten. Dieses Muster kann allerdings als ein dem Formenkreis der Arabeske angehöriges mittelalterlichen Ursprungs sein. Nachgewiesen aber ist es vor dem 15. Jahrhundert noch nicht und jedenfalls ist die Zeit seiner häufigsten Verwendung — in der osmanischen Fliesenmalerei — das späte

16. und das 17. Jahrhundert. Als Teppichbordüre findet es sich in der gleichen Form wie hier besonders oft bei den seidenen sogenannten Polenteppichen, deren Zuweisung an Persien oder an die Türkei noch immer etwas fraglich ist, über deren Entstehungszeit um 1600 aber wohl keine Zweifel mehr bestehen. Die Unhaltbarkeit der Datirung von 1202 wird am schärfsten erwiesen durch die Aussenborte. Das Muster besteht aus grossen achtblätterigen Rosetten, von welchen Hyacinthenzweige und dreiblätterige Blüthen herauswachsen. Dass die Hyacinthen, die Riegl als Fächerzweige bezeichnet, wirklich und unverkennbar die typischen Hyacinthen der osmanischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts sind, wird kein unbefangener Beschauer verkennen: man braucht sie nur mit dem schon citirten Berliner Gebetteppich bei Lessing oder mit einem Fliesenfeld aus dem Bagdadkiosk im Alten Serail (Berliner K.-G.-Museum Wand 177) zu vergleichen. Die Hyacinthen sind wie die Tulpen der mittelalterlichen islamitischen Ornamentik absolut unbekannt: in den persischen Fayencen vom 13. Jahrhundert herauf, in den mittelalterlichen Seidenstoffen und Metallarbeiten, in den Fliesen von Brussa aus dem 15. Jahrhundert ist nirgends die leiseste Spur davon zu entdecken. Sie tauchen zuerst auf mit den osmanischen Halbfayencen unter Suleiman dem Grossen um die Mitte des 16. Jahrhunderts und nehmen von da an in der türkischen Keramik, Teppichknüpferei und Seidenweberei den breitesten Raum ein. Um dieselbe Zeit finden sie in die italienische Weberei Aufnahme. (Vergl. Majolikahandbuch des Berliner K.-G.-Museums Seite 37 u. 50.) Die achtblätterige Rosette, die schon durch den Mangel an Innenzeichnung als Verflachung einer älteren Form deutlich gekennzeichnet wird, ist nachzuweisen in derselben eigenartigen Bildung ebensowohl an Gebetteppichen wie an Vasenteppichen. Das Kölner Kunstgewerbe-Museum besitzt einen sehr späten Gebetteppich — ohne Säulen mit frei hängendem Dreibogen — dessen Borte mit derjenigen von 1202 auf's Engste verwandt ist: sie enthält die achtblätterigen Rosetten von derselben breitgezogenen Form mit denselben Blattenden und ohne Innenzeichnung ausser dem Herzfeld und davon ausgehend ebenfalls die dreiblätterigen Blüthen, in welchen Riegl wohl mit Recht Ueberreste der Nelken erkennt. Nur sind an Stelle der Hyacinthen hier stark degenerirte Tulpen getreten. Auch die Füllung des Feldes über den Bogen entspricht hier dem Riegl'schen Teppich. Die nelkenartigen Blüthen, für welche Riegl engere Parallelen nicht finden konnte, kommen übrigens ausser an anatolischen Gebetteppichen auch bei den Vasenteppichen, wenn auch seltener, vor. Aus welcher Urform die S-förmigen Linien der schmalen Bortensäume am Teppich von 1202 — um kein Motiv unerwähnt zu lassen — entstanden sind, das zeigt ein Blick auf die entsprechenden Säume des mehrfach genannten Berliner Gebetteppichs und des verwandten Luxusteppichs im Besitz des Kaiserlichen Hofes zu Wien. Schliesslich findet sich eine in der Gesammtcomposition wie in allen Einzelheiten durchaus getreue Wiederholung der ganzen Borte von 1202 an einem späten anatolischen Teppich mit stark degenerirtem



Innenfeld im Besitz von Dr. F. Sarre in Berlin. Nur ist hier die innere reciproke Dreiblattreihe nochmals als Aussenborte wiederholt und ausserdem die Gradlinigkeit der Stilisirung, die Riegl als Zeichen höheren Alters betrachtet, noch weiter entwickelt. Wir kommen also zu dem Resultat: Jedes Motiv des Teppichs von 1202 ist an türkischen Teppichen des 17. und 18. Jahrhunderts nachzuweisen, speciell an den anatolischen Gebetteppichen und den gleichzeitigen Vasenteppichen. Er zeigt keinerlei Verwandtschaft mit den dem 13. Jahrhundert nahestehenden Thierteppichen, die Bode veröffentlicht hat; einzelne Motive, wie die Hyacinthen, sind dem Mittelalter noch völlig unbekannt. Der Teppich bleibt also nach der Analyse seiner Einzelelemente was er auf den ersten Blick erscheint, ein anatolischer Gebetteppich. Will man ihn innerhalb dieser Gattung datiren, so sprechen die Innenborte und die deutliche Zeichnung der Hyacinthen einerseits, andererseits die starken Analogien mit den Vasenteppichen mehr für das 17. als für das 18. Jahrhundert. Ob die Lesung der Datirung unrichtig ist, oder ob der Teppichknüpfer, der wohl schwerlich ein schriftkundiger Mann gewesen, einen Strich zu viel oder zu wenig angebracht hat, bleibt eine offene Frage. Zur Geschichte der orientalischen Teppiche bringt die armenische Inschrift nur das neue Resultat, dass die Gebetteppiche und Vasenteppiche, sowie ihre Vorfahren, die türkischen Kunstteppiche, dem Kaukasus näher gerückt werden und dass in einem Einzelfall ein Teppich mit dem typischen Muster des Gebetteppichs für den Gebrauch einer christlichen Kirche angefertigt worden ist. *O. v. Falke.*

Topographie.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 16. Heft. Amtshauptmannschaft Leipzig (Leipzig Land), 17. Heft, Stadt Leipzig (I. Theil), bearbeitet von **Cornelius Gurlitt.** Dresden, in Commission bei C. C. Meinhold & Söhne, 1894, 1895.

Nachdem die bisherigen, von dem zu früh verstorbenen Steche bearbeiteten Hefte die am Abhang des Erzgebirges gelegenen Amtshauptmannschaften behandelt haben, wendet sich die von Gurlitt aufgenommene Beschreibung dem flachen Lande zu, mit seinen grossen Städten, zunächst Leipzig, dem dann Dresden zu folgen haben wird.

Von den Altären der zu Leipzig Land gehörenden Kirchen sind mehrere in das Museum des Kgl. S. Alterthumsvereins zu Dresden gelangt, so der aus Gundorf, dessen dem Ende des 14. Jahrhunderts angehörende Malereien auf den Einfluss der böhmischen Malerschule zu deuten scheinen; der anmuthige Schnitzaltar aus Knauthain, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, und die fünf grossen Figuren, darunter die beiden gewappneten Erzengel, aus Lindenthal. Eine Madonna aus Eythra, Anfang des 16. Jahrhunderts, ist im Museum des Vereins für die Geschichte Leipzig's zu suchen.

Ebendaselbst aus Taucha das schöne, in seiner vollen Bemalung erhaltene, vom Ende des 15. Jahrhunderts stammende Schnitzwerk der Beweinung Christi, das sich ursprünglich in der Leipziger Johanneskirche befand. Noch an Ort und Stelle der Schnitzaltar in Podelwitz, der gemalte Altar in Stötteritz, von ca. 1500, „von einem in Leipzig mehrfach erscheinenden, mit der niederländischen Schule vertrauten Meister“ (eine photographische Nachbildung konnte leider nicht geboten werden) und in der Kirche von Gautzsch eine meisterhafte Marmorbüste des Grafen Ernst Christoph von Manteuffel, die grosse Verwandtschaft mit Schlüter's Kunst zeigt.

In dem bisher erschienenen ersten Heft von Leipzig Stadt werden zunächst die Kirchen abgehandelt; die Vorstadtkirchen zu Connewitz, Eutritzsch, Gohlis, Kleinzschocher, Lindenau, Lössnig und Reudnitz schliessen sich den im 16. Heft behandelten an. Die drei aus Eutritzsch stammenden Schnitzaltäre, deren einer noch der Zeit um 1400 angehört, sind jetzt im Museum des Alterthumsvereins in Dresden zu suchen (Abb. Tafel XXVI—XXVIII). Von den Leipziger Kirchen ist die Nicolaikirche, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts umgebaut worden war und jetzt in Folge der in den Jahren 1784—1794 durch Dauthe vorgenommenen Neudekorirung den ausgesprochenen Charakter eines vornehmen Louis XVI. Stils trägt, besonders reich an alten Gemälden gewesen; zwei Kreuzigungsbilder aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (nicht von 1484), die kölnischen Einfluss zeigen (Tafel III), sowie die Entkleidung Christi, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die eine andere, weit schwächere Hand verräth (Tafel IVa), befinden sich jetzt in der Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzig's; die versuchte Zurückführung der drei genannten Bilder auf Nic. Eisenberg, der 1447—1483, also um die Mitte des Jahrhunderts in Leipzig thätig war, will wenig passen. Die Mehrzahl der übrigen Bilder ist in das Leipziger Museum gelangt, so die beiden grossen Bilder aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Tafel I und II), die jedoch keinen Einfluss Wolgemut's bekunden, das vortreffliche Votivbild der Familie Schmidburg von 1522 (Tafel VIII), das mit Cranach nichts zu schaffen hat, und die drei Bilder (Tafel VI, VII und X) einer Hand, die stark an den Meister der Halleschen Stadtkirche erinnern, wie dies namentlich aus der Dreieinigkeit hervorgeht. Ihre Entstehung wird übrigens in das Jahr 1525 und nicht 1514 zu versetzen sein; ob der Name eines Heinrich Schmidt mit irgend welchem Grund mit ihnen in Verbindung gebracht wird, ist nicht recht abzusehen.

In der Thomaskirche, deren Neubau vom Ende des 15. Jahrhunderts stammt, wird die schöne Glocke Gloriosa von 1477 erwähnt; ein Gemälde der Kreuzigung, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. Tafel IVb), durch Lebendigkeit und Energie des Ausdruckes ausgezeichnet, jetzt in der Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzig's, erinnert an den Wolgemut nahestehenden Meister des Altarbildes in der Erfurter Predigerkirche.

Das Hauptinteresse nimmt die Paulinerkirche mit dem anstossenden Kloster, wo jetzt die Universität steht, in Anspruch. Am Altar der Kirche sind die Gemälde der Verkündigung und des hl. Dominicus mit Maria Magdalena,

von ca. 1400, als unter dem Einfluss der Prager Schule stehend, hervorzuheben. Ganz hervorragende Holzbildwerke der alten sächsischen Schule, den Naumburger Statuen sehr nahe stehend, sind der sitzende hl. Dominicus, aus dem 13. Jahrhundert, und der Markgraf Diezmann († 1307). Die bronzene Grabplatte der Kurfürstin Elisabeth von Sachsen († 1484) reiht sich würdig den besten Erzeugnissen der Vischer'schen Werkstatt, die die Meissner Fürstengruft bewahrt, an (Tafel XXI).

Bei der Beschreibung des zu Ende des 15. Jahrhunderts erbauten Paulinums fesseln neben dem 40 Meter langen Friese von glasirten Kacheln, die als Ziermotiv den Christuskopf zeigen und deren einzelne noch in den Sammlungen sich erhalten haben, namentlich die im Jahre 1893 zugleich mit dem Gebäude beseitigten Fresken des Kreuzganges, deren Pausen jetzt im kunsthistorischen Seminar der Universität aufbewahrt werden, vornehmlich die Aufmerksamkeit. 1836 waren diese umfänglichen Malereien theilweise freigelegt worden, dann 1864 bis auf zwei übertüncht, 1870 endlich sämmtlich freigelegt und restaurirt. Sie zeigten die Geschichte der hl. Barbara und Katharina, den Stammbaum der Dominikaner, die Kindheitsgeschichte Christi und den Stammbaum Christi. Die Jahreszahlen 1385 und 1386, die man auf einzelnen dieser Bilder gefunden hat, können nicht richtig sein, selbst wenn man annimmt, dass die Bilder zu Anfang des 16. Jahrhunderts vollständig übermalt worden seien; die Zahlen 1514 (oder 1517) und 1515 aber, die sich auf anderen befunden haben, stimmen sehr wohl zu dem Stil eines Theiles der Darstellungen, z. B. zu der auf Tafel XXXI wiedergegebenen Anbetung der Könige, die sogar wiederum an den Maler der Halleschen Stadtkirchenbilder denken lässt.

Endlich werden noch zwei ausserordentlich schöne Glasgemälde (abgebildet auf Tafel XXXII) wiedergegeben, vom Meister von S. Severin (nach Scheibler's Bestimmung), in der Sammlung der Deutschen Gesellschaft, aber nicht, wie die Ueberlieferung annimmt, aus dem Paulinum stammend, sondern, gleich ähnlichen Stücken in Berlin und Cöln, aus dem Kloster Altenberg in Cöln. *W. v. S.*

E. Müntz, Les Collections d'antiques formées par les Médicis au XVI[e] siècle. Separatabdruck aus den Mémoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXXV, 2[e] partie. Paris, Klinksieck 1895. 88 S. in 4⁰.

E. Müntz, Les Collections de Cosme I[er] de Médicis (1574). Nouvelles recherches. Separatabdruck aus der Revue archéologique. III[e] série, t. 26. Paris, E. Leroux 1895. 11 S.

Wieder sind die Erforscher und Freunde der italienischen Renaissance dem Verfasser für die werthvolle Gabe, die er ihnen durch die Veröffentlichung der Inventare der grossherzoglichen Kunstkammer (guardaroba) unter Cosimo I., Franz I. und Ferdinand I. in den vorliegenden beiden Publicationen bietet, zu neuem Danke verpflichtet. Dieselben, erst vor Kurzem mit dem gesammten k. Hausarchiv aus dem Palazzo Pitti in das Staats-

archiv übertragen, sind nunmehr der öffentlichen Benutzung zugänglich geworden, während Müntz durch besondere Begünstigung schon vor Jahren Einsicht in sie erlangte, und Copien davon nehmen durfte, die er nun revidiren, ergänzen und namentlich durch das Inventar vermehren konnte, das beim Tode Cosimo I. von den im Palazzo Pitti und Pal. Vecchio vorhandenen sämmtlichen Kunstschätzen aufgenommen wurde. Von diesem letzteren erhalten wir vorläufig in der zweiten der oben angezeigten Publicationen nur einen Auszug, der sich auf die Liste der antiken Statuen (unter die sich indess auch manche moderne Bildhauerwerke verirrt haben), und von modernen Kunstwerken (Bilder, Statuen etc.) nur auf diejenigen beschränkt, die im Register mit der Namensangabe ihrer Schöpfer eingetragen sind, ausserdem aber auch noch ein Verzeichniss der bedeutendsten Suiten von Arazzi giebt, wodurch die von Conti (Ricerche stor. sull'arte degli Arazzi in Firenze, Florenz 1875) und vom Verfasser selbst in seiner Histoire de la Tapisserie en Italie, Paris 1878 ff. angeführten Schätze dieser Art ganz wesentliche Bereicherung erfahren.

Leider sind die Angaben in allen diesen Inventarien in sehr vielen Fällen unklar, lakonisch, namentlich auch in ihren Namensangaben recht sparsam, und selbst in den wenigen Fällen, wo sie solche enthalten, meist recht unzuverlässig, so dass es sehr schwer wird, darnach entweder jetzt noch in den florentinischen Sammlungen vorhandene Werke, oder solche, über deren Existenz wir gleichzeitige literarische Nachrichten besitzen, zu agnosciren. Wir versuchen in Folgendem zu den wenigen vom Verfasser in den Fussnoten seiner beiden Schriften und in einem Artikel der Chronique des Arts 1895, pag. 72 und 73 gegebenen Identificirungen einige Beiträge zu liefern, indem wir sie, uns dem Forschungsgebiet des Repertoriums anbequemend, auf die modernen Kunstwerke beschränken, also Alles, was Müntz in der ersten Hälfte seiner Schrift über den Ursprung, die Bezugsquellen, das allmähliche Anwachsen, die Standorte und Ortswechsel der mediceischen Antikensammlungen in Florenz und Rom, sowie über die bisher noch vielfach unaufgeklärte Geschichte einzelner ihrer hervorragendsten Stücke (Venus von Medici, Thusnelda, Schleifer, Relief des Stieropfers, Niobiden, Molosser und Eber) vorbringt, übergehen, so lehrreich und interessant auch die betreffenden Ausführungen erscheinen und wie manche Ergänzung, manche Berichtigung die Geschichte der genannten Sammlungen, wie wir sie bisher aus Pelli's, Gotti's und Dütschke's Arbeiten kannten, auch wieder durch die ergebnissreichen Forschungen des Verfassers erfährt.

Inventar der Guardaroba unter Cosimo I. von 1553—1568. Unter dem „Centauro piccolo di bronzo S. 50 [130] ist wohl der schon im Inventar Lorenzo's de' Medici (s. Müntz, Les collections des Médicis au XVe siècle, Paris 1888 p. 86) verzeichnete, „centauro di bronzo di mano di Bertoldo“ gemeint, über dessen Verbleib wir leider heute nichts mehr wissen. — Die „tavola di bronzo die basso rilievo con piu figure et cavalli di br. 1 alta br. $^3/_4$“ (dieselbe Seite) ist unzweifelhaft Bertoldo's Schlacht-

relief im Museo nazionale zu Florenz (vgl. Müntz a. a. O. p. 84). Die hier angegebenen Masse stimmen wohl nicht ganz mit der Wirklichkeit, besser diejenigen, die für das gleiche Werk, das noch mehrere Male in den Inventaren verzeichnet erscheint, S. 53 [133] mit $1^1/_3$ braccien Länge auf $^3/_4$ br. Höhe, und S. 75 mit 2 auf $1^1/_3$ braccien angegeben sind. Die Inventarisatoren nahmen eben die Dimensionen der einzelnen Werke nicht genau ab, sondern schätzten sie offenbar nur nach dem Augenmasse. — Das „Cavallo di bronzo alto br. $^2/_3$, el ritratto di quello di san Janni in Campidoglio con figura suvvi,“ S. 51 [131] ist die von Ant. Filarete verfertigte, und, wie die lange Inschrift darauf besagt, 1465 Piero de' Medici geschenkte Marcaurelstatuette, heute im Dresdener Museum. Das Original stand dazumal schon lange auf dem Capitol, aber weil die Inschrift unserer Replik sie als „apud S. Joannem Lateranum servatam“ nennt, so ist es erklärlich, wieso der Inventarisator sie unter dieser Bezeichnung eintrug. Dass darunter die noch heute im Museo nazionale bewahrte Copie von Del Duca gemeint sein könnte, ist ausgeschlossen, weil diese erst 1777 in die Sammlung kam (s. den Katalog des Mus. naz. von 1884, p. 125). — Die „tre figure di metallo di $^1/_2$ b°., cioe Venere, Cleopatra et Leda“, sowie der zwei Posten weiter verzeichnete „Mercurio piccolo di bronzo“ (S. 51; wiederholt auf S. 53) gehören zu den noch jetzt im Mus. naz. (Katalog, p. 124) vorhandenen sieben Figuren von Bandinelli. Die drei übrigen finden wir eingetragen auf S. 54 [134] des Inventars als „una Venere di metallo di $^2/_3$ braccio del Bandinello, uno Hercole die metallo con 3 pomi in mano del detto“ und „una figura simile con pelle di becco in mano (es ist ein Bacchus) del detto“. Die eine Venus trägt übrigens die Bezeichnung des Künstlers. Vasari VI, 153 berichtet von diesen Bronzen als Arbeiten Bandinelli's, sowie dass einige davon im Scrittojo des Herzogs seien, und in der That kommen sie in dem Eintrag auf S. 53 unter anderen Kunstwerken vor, die am 13. Juni 1559 in jene Räumlichkeit übertragen wurden. Auch stimmt das Mass von $^2/_3$ Ellen, das Vasari angiebt, z. Th. annähernd, z. Th. aber ganz genau mit dem im Inventar ausgesetzten. — Was der S. 51 [131] und 53 [133] registrirte „torso di bronzo ritratto da uno Fiume di mano di Michelangelo“ sei, wissen wir nicht zu sagen. Vielleicht hat der Schreiber darunter einen der beiden Bronzetorsi von Flussgöttern gemeint, die — als Arbeit eines unbekannten Cinquecentokünstlers — im Mus. nazionale (Katalog, p. 120) aufbewahrt werden. Mit den Attributionen der Inventarisatoren haben wir es ja, wie erwähnt, nicht allzu ernst zu nehmen. Unter „Uno cane di metallo in aovato di $^1/_3$ b°.“ (S. 51) ist das Windspiel auf ovaler Unterlagsplatte zu verstehen, das Benv. Cellini 1545 goss und das Herzog Cosimo von ihm kaufte. Das angegebene Mass stimmt mit dem im Mus. nazionale aufbewahrten Werke. — „Uno Laoconte del Sansovino formato dal antico“ auf S. 52 [132] ist diejenige der drei Bronzenachbildungen im Mus. naz., wovon der rechte Arm fehlt (während die beiden anderen, dessen Restaurationen von Montorsoli und Cornachini zeigen). A. Venturi schreibt unser Exemplar einem sonst unbekannten

Bildner Ant. Elia zu (Arch. stor. d. arte II, 105) aber der ausdrücklichen Angabe unseres Inventars gegenüber verliert seine Vermuthung ihre Berechtigung. Ueberdies berichtet Vasari VII, 489 von einer Copie des Laokoon, die Sansovino vor 1511 in Rom fertigte, und wenn dies auch vielleicht nicht die unsrige ist — denn diese kam dem genannten Gewährsmann nach 1534 in den Besitz des Cardinals Guise —, so wissen wir doch von einer Gipsreplik, die Pietro Aretino für den Markgrafen von Mantua bei Sansovino 1525 bestellte. Dieses setzt nun ein Wachs- oder Thonmodell voraus, wonach unser Exemplar sehr wohl gegossen worden sein kann. Seine Höhe stimmt mit der des für Mantua bestimmten Gipses (c. 1 Elle) überein. — „Uno Aristotele di basso rilievo di bronzo formato dal antico“ auf S. 52 u. 53 [133] ist offenbar die noch jetzt im Bargello vorhandene Plakette, — eine paduanische Fälschung à l'antique aus der ersten Hälfte des Cinquecento, wovon mehrere Wiederholungen in anderen Sammlungen existiren (s. Molinier, Les Plaquettes Nr. 643), und die den König der Philosophen in einem Kapuzenmantel mit spitzem Hute darstellen. Auf den Ursprung der Arbeiten dieser Art wirft ein Brief, den Cardinal Ercole Gonzaga 1536 an seine Mutter richtete, interessantes Licht (s. Bertolotti, Artisti in relazione coi Gonzaga, Modena 1885, p. 72). — „Una testa grande di S. E. di metallo tocca d'oro“ auf S. 54 [134] ist wohl die Büste Cosimo's I. von Benv. Cellini im Bargello. Sie kam erst 1557 auf die Insel Elba, wo sie über dem Thor eines Forts Aufstellung fand: unser Inventareintrag scheint aber noch von 1555 zu stammen. Ebenso sind die „Dua teste di metallo di Lor. Ecc^tie^ di $1/2$ brac^cio^ (auf ders. Seite), die beiden kleinen Bronzebüsten des jugendlichen Cosimo I. und seiner Gemahlin Eleonora von Toledo, die als solche erst kürzlich erkannt und aus den Magazinen ins Mus. naz. gebracht, dort als Arbeiten Bandinelli's aufgestellt sind (s. Arch. stor. d. arte VI, 20). — „Uno quadro di metallo di basso rilievo tocco d'oro con Cristo in croce di brac^cia^ $1 1/2$ alto“ (dies. Seite, wiederholt auf S. 74 [154] im Inventar Ferdinand I.) ist das wohl von Bertoldo vollendete Kreuzigungsrelief Donatello's, das schon Vasari II, 417 mit dem gleich zu erwähnenden zweiten Relief gleichen Gegenstandes in der herzogl. Guardaroba anführt. Das Characteristicum der Vergoldung lässt seine Verwechselung mit dem letzteren, das zwei Posten weiter als „uno quadro di metallo con Cristo in croce di basso rilievo“ eingetragen erscheint, nicht zu. Es ist dies die früher dem Agostino di Duccio oder Pollaiuolo, nun aber mit mehr Recht dem Bertoldo zugetheilte Kreuzigung im Bargello. Noch deutlicher wird sie im Inventar Ferdinand I. S. 74 als „un quadro di bronzo di basso rilievo di N. S^re^ e 2 ladr^ni^ in croce et a basso le Marie, alto braccia 1 in cir^ca^ senza adornamento“ charakterisirt. Da nun dieses zweite Relief sich schon im Inventar Lor. de Medici's vorfindet (s. Müntz, Les collections etc. p. 85 und vgl. dazu Repertorium XI, 311), so muss geschlossen werden, dass das Donatello'sche erst später, wahrscheinlich erst von Cosimo I. erworben wurde. Auch Vasari spricht — allerdings von beiden — erst in seiner zweiten Auflage. — „Una testa di metallo

di mª Ginevra donna di Pier Francesco de Medici“ (S. 54) ist offenbar die von Vasari (II, 416) als Gattin Cosimo's des Alten und in der Guardaroba des Herzogs befindlich verzeichnete Bronze im Bargello, die U. Rossi (Arch. stor. d. a. VI, 15) in der bisher als Annalena Malatesta von Vecchietta gehenden Büste erkannt hat. Nach unserem Inventar stellt sie indess nicht Contessina de' Bardi, die Gattin Cosimo's d. A., sondern Ginevra Cavalcanti, die Mutter — nicht, wie es im Inventar heisst, Frau — Pier Francesco's di Lorenzo vor, u. z. desshalb nicht die letztere, weil Pierfrancesco nicht vor 1415 geboren war, seine Frau also nicht von dem 1466 gestorbenen Donatello, dem unsere Büste von Vasari zugeschrieben wird, und dem sie auch ohne Zweifel angehört, als Greisin dargestellt werden konnte. Durch diese Identification erklärt es sich nun aber auch, warum das Werk im Inventar Lorenzo's nicht vorkommt: es gehörte dem jüngeren Zweige der Familie, dem auch Cosimo I. entstammte, und gelangte erst durch ihn in die herzogl. Kunstkammer. — „Uno Ercole scoppia Antheo di metallo moderno di ½ braccio“ (S. 54) ist die bekannte Gruppe A. Pollaiuolo's, die schon im Inventar Lorenzo's (Müntz a. a. O. S. 85) unter der gleichen Benennung erscheint. — „Uno Orfeo di metallo non finito alto braccia ⅔“ auf S. 55 [135] ist die Statuette, auf die U. Rossi (Arch. stor. d. arte VI, 20) als der Art Pollaiuolo's nahestehend zuerst aufmerksam gemacht hat: nur Kopf und Beine sind daran vollendet. — „Uno Hercole di metallo di mano di Bandinello di braccia ⅔“ auf derselben Seite muss identisch sein mit der weiter vorn, S. 54, registrirten Statuette, einer der sieben im Bargello noch vorhandenen. „Uno Bacco di marmo grande del Bandinello“ (S. 56 [136]) ist die jetzt im Pal. Pitti, im Vestibül des ersten Stockwerks stehende Statue, wovon Vasari (VI, 179) erzählt, sie sei aus einem für die Chorschranken des Domes bestimmten, aber missglückten Adam umgestaltet worden. — „Uno David imperfetto del Bonarroti di braccia 2“ auf derselben Seite ist die laut Vasari VII, 201 für Baccio Valori gemeisselte, fälschlich Apollo benannte Statue des Museo nazionale, die sich durch den abozzirten Kopf Goliath's und die Schleuder in den Händen deutlich als David offenbart. — Ueber den „Santo Bastiano moderno“ vermögen wir keinen Aufschluss zu geben; dagegen ist „una testa col busto die Piero de Medici auf S. 56 die schon im Inventar Lorenzo's (Müntz a. a. O. S. 63) registrirte Marmorbüste von Mino da Fiesole. Sonderbar, dass ihr Gegenstück, diejenige Giovanni's de Medici (Müntz, S. 85) nicht inventarisirt erscheint. — „Uno quadro di più figure di ½ rilievo di Donatello“ auf S. 57, identisch mit „un quadro di marmo di basso rilievo, lungo braccia 1½ in circa con cornice di legno entrovi più figure, che una che porta una testa“ auf S. 73 [153] im Inventar Ferdinand's findet sich schon in Lorenzo's Inventar (Müntz, S. 64) als: „uno quadro di marmo chon molte fighure die mezzo rilievo e altre chose a prospettiva coe . . . di sancto Giovanni di mano di Donato“, und ist wohl die Tafel mit dem Gastmahl des Herodes im Museum zu Lille. — Uno aovato antico di Julio C. piccolo“ auf S. 57 identisch mit „un aovato di marmo di basso rilievo di uno Imperatore con



cornice di legno" auf S. 73 [153], ist wohl das Oval mit einem römischen Kaiserprofil im Mus. naz. von einem unbekannten Cinquecentisten (s. Katalog S. 137); „una testa col busto di S. E. del Bandinello S. 57, die grosse Marmorbüste Cosimo I., im Katalog des Bargello pag. 68 einem autore ignoto zugetheilt. — Unter „Una testa di basso rilievo del Duca" auf S. 57, identisch mit „una testa di marmo di basso rilievo del G. D. Cosimo quando era giovane" auf S. 73 im Inventar Ferdinand I., könnte vielleicht das von Rossi dem Bargello einverleibte Oval mit dem Jugendbildniss Cosimo I. gemeint sein (vgl. Arch. stor. d. a. VI, 12).

Unter den auf S. 60—62 inventarisirten Bildern sind das raffaelische Bildniss Leo X., Pontormo's Venus und Cupido (laut Vasari VI, 277 nach einem Carton Michelangelo's gemalt, jetzt unter Nr. 1284 in den Uffizien); die für Ottaviano de' Medici gemalte h. Familie Andrea's del Sarto (jetzt Pittigalerie Nr. 81), der „Rapto di Ganimede con la Rotta di Monte Murlo" von Batt. Franco, worüber Vasari VI, 575 ausführlich berichtet, Tizian's Portraits des Cardinals Ippolito de' Medici und Pietro Aretino's in der Pittigalerie (das letztere laut Vasari VII, 442 n. 1 von dem Dargestellten selbst 1545 Cosimo I. geschenkt), die dem Leonardo (fälschlich) zugeschriebene Medusa in den Uffizien, und der Täufer (Pal. Pitti Nr. 265), den Andrea del Sarto für Ottaviano de' Medici gemalt hat, leicht zu erkennen, alles Uebrige aber kaum zu agnosciren.

In dem nach dem Tode Cosimo I. (1574) aufgenommenen Inventar, woraus, wie oben erwähnt, Müntz in der zweiten der hier besprochenen Schriften einige Theile veröffentlicht, sind uns ausser den schon von ihm agnoscirten Bildern zwei Sculpturen aufgefallen, worüber er nichts Näheres mittheilt. Die eine: „un quadro di marmo di una Ressuretione di basso rilievo con ornamento di noce di Vincenzo di Perugia" ist auch im Inventar Ferdinand I., dort jedoch ohne Namensangabe des Autors verzeichnet auf S. 73 [153] und offenbar ein Werk Vinc. Danti's, von dem uns ja Vasari VII, 631 erzählt, che condusse al signor duca alcuni basso rilievi di marmo e di bronzo che furono tenuti bellissimi. Das hier erwähnte ist jedoch nicht mehr nachweisbar; im Bargello sind blos zwei Bronzereliefs von ihm vorhanden, die Vasari auch schon beide a. a. O. beschreibt. Sodann findet sich mitten im Register der im Pal. Vecchio aufbewahrten antiken Marmorwerke die Angabe: „Quadro uno di basso rilievo di marmo bianco di braccio uno ½ che vi sono dentro otto figure et si pensa sia la storia di Diana" (S. 11 d. Sep.-Abdrucks aus der Revue archéologique). Wir sehen hierin das erst jüngst aus den Vorräthen dem Museo nazionale einverleibte Relief Diana und Aktaeon von Fr. Moschini, das der Künstler, laut Vasari VI, 310, als er von Rom nach Florenz übersiedelte, dem Herzog Cosimo zum Geschenk machte, um sich dadurch andere Aufträge zuzuwenden (s. Arch. stor. d. arte VI, 12 u. 14). Die in kleinen Lettern am äussersten unteren Rande angebrachte Bezeichnung übersah der Inventarisator; da jedoch sowohl die Grösse, als die Anzahl der Personen,



die er angiebt, mit dem Moschini'schen Relief übereinstimmen, so dürfte an der Identität kaum zu zweifeln sein.

Inventar der Guardaroba des Cardinals Ferdinando de' Medici, von 1571 bis 1588. S. 65 [145] und 70 [150] dieses Inventars finden wir drei moderne Bildwerke im Pal. Medici verzeichnet, neben den 16 z. Th. blos Gipsbüsten über den Ausgängen in die beiden Höfe, die s. Z. von Verrocchio restaurirt worden waren (s. Arch. stor. d. a., Neue Folge I, 170) und dem bronzenen Pferdekopf aus Civitavecchia, heute im Museum des Pal. della Crocetta, überhaupt die einzigen, die der Cardinal — wie aus dem Datum des 23. October 1576 und aus der Erwähnung des Namens seines Schwagers Paolo Giordano Orsini erhellt — nach dem gewaltsamen Tode seiner Schwester Isabella zugleich mit dem Palaste in Via Larga, den sie bewohnt hatte und dessen Besitz nun auf ihn überging, von ihrem Gatten übernahm. Es scheinen also zu jener Zeit namentlich auch keine Antiken mehr in jenem Palaste aufbewahrt gewesen zu sein. Die in Rede stehenden drei Sculpturen sind: „Una statua grande di marmo detta Laoconte co' figli" —, offenbar die Copie Bandinelli's, für Clemens VII. verfertigt und 1525 im hintern Hof des mediceischen Palastes aufgestellt (Vas. VI, 146). Dort sah sie 1536 Fichard und noch 1591 Bocchi. Sie kam beim Verkauf des Palastes an die Riccardi i. J. 1659 in das Casino in Via di S. Marco und später in die Uffizien, wo sie heute noch steht. — „Una statua grande di marmo detta Orfeo col Can Cerbero —, nel cortile del palazzo di S. S. Illma in Firenze" ist der Orpheus von Bandinelli, il quale col suono e canto placa Cerbero (Vas. VI, 143). Er wurde gleich, nachdem ihn der Künstler 1519 vollendet hatte, im vorderen Hofe des Medicäerpalastes aufgestellt, wo ihn Fichard 1536 ganz richtig anführt, indem er nicht — wie Schmarsow (Repert. XIV, 131) vermuthet — einen David für den Orpheus ansieht. (Hiernach wird dann auch die Fussnote zu letzterem a. a. O. S. 377 hinfällig.) Auch Bocchi erwähnt ihn 1591 noch ebendaselbst, während Cinelli ihn 1677 schon im Casino di S. Marco sah, wohin er bei derselben Gelegenheit wie der Laokoon versetzt worden war. Ueber den gegenwärtigen Verbleib dieses Werkes ist uns nichts bekannt. — „Un Mercurio di metallo dorato che va su la fonte del cortile del palazzo di S. S. Illma in Firenze" (S. 70) ist der Mercur Giov. Franc. Rustici's, über den Vasari VI, 602 als für die Fontaine im hinteren Hof des Palastes in Via Larga zwischen 1515 und 1519 ausgeführt, berichtet, und der seither verschollen ist. Fichard erwähnt die Statue nicht, wohl aber den im Inventar unmittelbar auf sie folgenden antiken ehernen Pferdekopf, der, wie wir daraus erfahren, über dem Brunnentrog aufgestellt war. — „Una figurina interna con uno puto in braccio di metallo" (S. 67 [147]) ist der kleine Silen mit Bacchuskind, der noch im Mus. nazionale, als Arbeit eines unbekannten Cinquecentisten, bewahrt wird (s. Katalog p. 120). Er findet sich auch auf S. 69 [149] als „Sileno con Bacco in braccio" verzeichnet. — „Un n Cristo con la croce ibraccio . . . . avuto da M. Pietro da Bargha scultore, disse esser ritratto da quel della Minerva"

auf S. 68 [148] und wieder registrirt auf S. 69 [149] und S. 79 [159], ist die noch im Bargello vorhandene Copie im Kleinen nach der Statue Michelangelo's in S. Maria sopra Minerva, dort einem Ignoto del XVI° secolo zugeschrieben. Dieser Ignoto bleibt es für uns, auch nachdem wir nun seinen Namen und seine Eigenschaft eines scultore di S. S. Illma aus unserem Inventar erfahren, denn Niemand sonst weiss uns von Pietro da Barga etwas zu berichten. Das Inventar zählt von ihm übrigens sechzehn weitere kleine Bronzen, wohl zumeist Reductionen nach Antiken, darunter eine des farnesischen Hercules und des Laokoon auf, letztere wohl die oben erwähnte des Bargello mit der Ergänzung des Montorsoli. — Die auf S. 70 [150] verzeichnete „fighura nuda di metallo d'un Mercurio in atto di volare .... avuta da Gianbologna scultore e mandataci di Firenze a dì 14 dj giugno 1580" ist die heute im Mus. naz. befindliche Replik der 1564 für Kaiser Maximilian gegossenen und ihm von Cosimo als Geschenk gesandten berühmten Bronze des Wiener Museums. Sie schmückte seit 1580 — wie auch das Inventar berichtet — einen Brunnen der Villa Medici in Rom und kam erst 1780 in die Uffizien zurück (Vas. VII, 647). — Ueber die „figura grande di metallo al naturale detta un Gladiatore nudo con un morione in testa con una mano fornita da spada e nell'altra un pezzo di bastone fatta dal Amannato e venuta di Firenze a dì 19 di marzo 1583" S. 70, wissen wir nicht Sicheres zu sagen. Baldinucci (Notizie &c. Florenz 1767 VI, 22) berichtet über einen bronzenen Mars von Amannati, von dem er nicht anzugeben weiss, wohin er gekommen sei. Die Beschreibung unseres Inventars könnte sich ganz wohl auf dieses Werk beziehen. — Von den „tre figurine di bronzo . . . . fatte da M. Giov. Bologna, che dua femine, una nuda in atto di dormire, e una che sta con un ginocchio in terra una mano alla testa, e l'altra alla poppa manca con un panno sottopiè, e uno Ercole ritto, S. 71 [151], erkennen wir nur noch die Venus accroupie im Museo nazionale (Katalog, p. 121, auf dem Armband bezeichnet I. B. F.), — die beiden anderen lassen sich nicht agnosciren.

Inventar des Grossherzogs Ferdinand I., von 1587 bis 1591. Hier finden wir auf S. 73 [153]: „Un quadro di marmo di basso rilievo con sua cornice dorata entrovi un San Girolamo con un Cristo in croce in un bosco", ein Werk, das übrigens auch schon im ersten Inventar Cosimo's von 1553 bis 1568 als „uno quadro di Sancto Girolamo di basso rilievo" auf S. 57 [137] verzeichnet steht. Sollten wir hierin nicht das einst im Besitze E. von Liphardt's in Florenz befindliche, von ihm dem Pierino da Vinci, von Bode aber dem Desiderio da Settignano zugeschriebene Relief erkennen dürfen, das sich ja gerade durch seine reiche Landschaft auszeichnet? — „Un quadrato di marmo di basso rilievo, ornamento di legno tinto nero dentrovi una Madonna con il putto, un S. Giov. Batt^{a}, un S. Giuseppe con un pezzo di velluto pag^{zzo} per coprirlo, hauto da detto (d. h. G. B. da Cerreto, dem Guardaroba maggiore des verstorbenen Grossherzogs, der jetzt die ihm anvertrauten Kunstschätze an seinen Nachfolger beim Grossherzog Ferdinand übergiebt) ist vielleicht das Relief von Pierino da

Vinci im Bargello. Nach Angabe des Katalogs der Sammlung (S. 138) stammt es aus der alten Guardaroba, und dahin, u. z. vor das Jahr 1587 weist auch der Inventareintrag. — In dem „Quadro di noce intagliato in parte e dorato con frontespitio e gocc[la] con arme de' Medici, entrovi il Sacrificio di Abram di basso rilievo di bronzo" S. 74 [154] haben wir das bekannte Ghiberti'sche Relief im Bargello wiederzuerkennen; denn von dem Brunelleschi'schen wissen wir, dass es vom Altar der Sagrestia vecchia von S. Lorenzo durch Schenkung erst 1780 in die Uffizien kam. Da unser Relief in den beiden Inventaren Cosimo I., die bis 1574 reichen, nicht vorkommt, so muss es erst zwischen 1574 und 1587 in den Besitz der herzogl. Kunstkammer gelangt sein, nachdem es bis dahin im Zunfthaus der Mercanti aufbewahrt worden war, wohin es, laut Vasari, Ghiberti selbst gestiftet hatte. — Von einer langen Reihe auf S. 75 registrirter Bronzewerke, scheinbar lauter modernen Arbeiten, lässt sich wegen der spärlichen Angaben des Inventars leider kein einziges wiedererkennen. Dagegen haben wir in der „Testa di marmo di Bruto auta della eredità di M. Diomede Lioni, mandatoci di Siena . . . . questo dì 10 di dicembre 1590" S. 79 [159] nicht wie Müntz S. 27 behauptet, eine antike Brutusbüste (eine solche existirt auch heute in Florenz nicht), sondern unzweifelhaft die bekannte unvollendete Arbeit Michelangelo's im Mus. nazionale zu agnosciren. Vasari VII, 262 erzählt, der Meister hätte sie für den Cardinal Ridolfi gemacht. Aus unserem Eintrag erfahren wir nun, dass seine Angabe entweder überhaupt unrichtig, oder aber, dass nach dem Tode des Cardinals die fragl. Büste in den Besitz des in Rom ansässigen Sienesers Diomede Leoni gelangt sei, von dem wir ja wissen, dass er mit Michelangelo befreundet, auch bei dessen Tode anwesend war, worüber er die erste Nachricht an des Meisters Neffen Leonardo nach Florenz sandte (Daelli, Carte Michelangelesche, Milano 1865, p. 43). Der Zusatz „auta (nicht comprata) della eredità" berechtigt wohl zu dem Schluss, dass die Büste, zugleich mit dem sofort zu besprechenden zweiten Werk, als Vermächtniss Leoni's in grossherzoglichen Besitz gelangt sei. — Es ist dies „una testa di bronzo di Michelagniolo Bonarroti auta della eredità di M. Diomede Lioni, mandataci di Siena . . . . questo dì 10 di dicembre 1590" (dieselbe Seite des Inventars). Dass Leoni eine Portraitbüste Michelangelo's von Daniele da Volterra besass, ist durch einen Brief von ihm bezeugt (Gotti, Vita di M. A. I, 372). Ob das Exemplar im Mus. nazionale nicht doch dieses, ehemals von Leoni besessene sei, wäre erst aus dem Inventar der urbinatischen Verlassenschaft, aus welcher jenes nach den bisherigen Angaben stammen soll (Vas. VII, 332), klar zu stellen. Bekanntlich hielt Eugen Piot sein aus dem Besitz des Grafen Bianchetti in Bologna stammendes, dem Louvre vermachtes Exemplar für das durch die Schenkung des Dieners Michelangelo's 1570 an den Herzog von Urbino gelangte.

C. v. Fabriczy.

Sammlungen.

Photographieen nach Holzsculpturen der Sammlung Laporte.

Die vor einigen Jahren von Herrn Laporte in Hannover-Linden von den Erben des Lüneburger Stadtbaumeisters Maske erworbenen decorativen Holzsculpturen aus dem Soest'schen Hause in Lüneburg sind auf fünf Lichtdrucktafeln herausgegeben worden. Es sind Hermen, Karyatiden, Friese, Pilasterfüllungen von der Hand des Albert von Soest und seiner Werkstatt. Die rohgeschnitzten, bemalten Hermen (Tafel II) standen im Hofe des Hauses, das Uebrige entstammt angeblich dem Arbeitszimmer des Künstlers, dem sogenannten Türkensaal. Deutliche Unterschiede in der Güte der Arbeit und Zeichnung lassen auf verschiedene Hände schliessen. Sehr anmuthig sind die mit spielenden Putten etc. geschmückten Pilasterfüllungen. Gut auch die auf Tafel IV u. V gegebenen Karyatiden. Weit schwächer die auf Tafel III abgebildeten und die grossen Hermen auf Tafel II. Zu beachten auch der verschiedene Geschmack, der aus der Bildung des Tectonischen spricht (die Fruchtkörbe). Es ist dankenswerth, dass diese interessanten Werke der kunsthistorischen Betrachtung nunmehr zugänglich geworden sind und ein Vergleich mit den Sculpturen des Lüneburger Rathhauses möglich gemacht ist. *Vöge.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Zu Giorgione. Im Anschluss an die in Heft I des „Repertorium“ erschienene Besprechung meines Aufsatzes über Giorgione im Nuovo Archivio Veneto möchte ich bemerken, dass die früher von mir aufgestellte Behauptung, die Tradition, welche den Künstler von einem Bauernmädchen in Vedelago abstammen lässt, sei erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts nachweisbar, irrig ist. Im Verlauf späterer Studien kam mir ein Buch vor, betitelt Viaggi del P. Coronelli (2 voll. In Venetia 1697); Viaggio d'Italia in Inghilterra. Der Verfasser, welcher Cosmografo della Serenissima Republica di Venetia war, spricht t. I p. 64 ff. über Castelfranco. Er erwähnt das Altarbild (palla di S. Giorgio dipinta dal Giorgione) in der Parochialkirche, sowie die Inschrift über dem Grab des Malers, welche er

in derselben Fassung (mit unwesentlichen Varianten) wie Melchiori mittheilt. Dann spricht er weiterhin von den Malern, welche die Stadt hervorgebracht hat und fügt bei Giorgione hinzu: „della Casa Barbarella, nato da una Contadina della Villa di Vedelago". Damit wird also die Tradition als bereits Ende des 17. Jahrhunderts befestigt erwiesen. Da nun Ridolfi zwar von der Herkunft aus dem Haus Barbarella, dagegen von dem Bauernmädchen aus Vedelago nichts berichtet (trotz seiner offenbaren Lokalkenntniss), so ist die Entstehung der Geschichte zeitlich ziemlich genau fixirt. An dem, was wir den besten Quellen des 16. Jahrhunderts entnehmen, kann natürlich diese späte Notiz nichts ändern.

Anhangsweise sei bemerkt, dass in dem Buch Coronelli's auch sonst Kunstnotizen sich finden. So sind im zweiten Band (p. 90 ff.) Bemerkungen über Kunstwerke in Holland (Leyden, wo u. A. Bilder von Dow und Mieris erwähnt sind, Harlem u. s. w.) enthalten. *G. Gronau.*

Eine Bronzestatue von Adriaen de Vries, die, verhältnissmässig unbekannt, bisher mit dem Meister noch nicht in Verbindung gebracht worden war, wird von Konrad Buchwald im 16. Heft des VI. Bandes von „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift" publicirt. Die Kirche von Rothsürben, einem im Landkreise von Breslau gelegenen Dorfe, bewahrt das Werk. Es stellt Christus an der Säule dar, eine sehr sorgfältig gearbeitete, in der Stellung etwas manierirte Figur aus vergoldeter Bronze. Auf der Rückseite der Plinthe steht die Bezeichnung: ADRIANVS FRIES HAGENSIS FECIT 1604. Dem Aufsatz sind Abbildungen dieses Werkes wie auch des im Dome von Breslau befindlichen Bronzereliefs desselben Meisters beigegeben.

Ein bisher unbeachtetes Werk Cristoforo Solari's bespricht Diego Santambrogio in einem der letztem Hefte der Mailänder Zeitschrift Natura ed Arte (März 1895). Es ist ein Marmortriptychon mit den Halbfiguren des aus dem Grab emporragenden Heilands zwischen der klagenden Madonna und Johannes d. Ev., das aus der Familienkapelle Meraviglia in der ihrem Patronat unterstehenden Kirche des Fleckens Vighignolo in der Umgebung von Mailand vor einigen Jahren in das Museo archeologico der Brera gelangt ist (1.90 m Länge auf 0.70 m Höhe). Ein Vergleich mit den Statuen des Meisters am Grabmal Sforza in der Certosa von Pavia lässt in beiden Werken die Tendenz zu den etwas zu vollen Formen der alten lombardischen Schule und zu einer gewissen Uniformität der Arbeit sowohl im Nackten als ganz besonders in der Faltengebung gleicherweise hervortreten. Auch die Technik in beiden ist identisch, und manche Details erscheinen geradezu im späteren der beiden Werke nach dem früheren copirt, so die geringelten Haare des Johannes von den langen Schraubenlocken der Herzogin Beatrice, und die Schnüre wie die Knoten der am Kreuzesarme hängenden Geisseln des Pietàreliefs von den Maschen des netzartigen Ueberwurfes ihres Kleides. Ueberdies ist der Marmor beider Arbeiten der gleiche crystallinisch dichte und homogene, dem die Zeit

die gleiche wachsartige Durchsichtigkeit an den glatten Flächen und eine etwas gräuliche Abtönung in den Höhlungen der Faltenzüge verliehen hat. Der letztere Umstand lässt darauf schliessen, dass beide Arbeiten einst zu demselben Ganzen gehört haben möchten. In der That weiss man aus einem Brief des Herzogs Lodovico il Moro, dass Solari ausser den Grabstatuen auch den Altar zu fertigen hatte, mit dem verbunden jene in der Apsis von S. Maria delle grazie ihre ursprüngliche Aufstellung fanden, bis sie in Folge der Bestimmungen des Concils von Trient über die Grabstätten in Kirchen i. J. 1564 auseinandergenommen, und von Oldrado Lampugnano erworben, in der Certosa von Pavia eine Zuflucht fanden, während die Bestandtheile des Altars selbst seither verschollen waren. Ueber den letzteren aber sagt der Bericht eines der Hofleute Franz I., der den König bei seiner Expedition i. J. 1515 begleitete, dass „la sepulture de Béatrix femme du More est eslevée en hault bien richement et dessoubs près terre notre seigneur en tombeau“ (vgl. Archivio stor. dell'arte N, 360). Die Uebereinstimmung zwischen der in diesen Worten bezeichneten Darstellung der Pietà, — die allem Anscheine nach den Vorsatz des zu Füssen des darüber aufgebauten Grabmals der Herzogin befindlichen Altars gebildet haben wird — mit unserm Triptychon ist augenscheinlich, und also dessen einstige Zugehörigkeit zu dem in Rede stehenden Monumente, nach dem was oben über Stil und Arbeit desselben ausgeführt wurde, zum mindesten sehr wahrscheinlich. — Auch den Spuren, die es gerade in die unbedeutende Dorfkirche von Vighignolo geführt haben, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nachgehen. Die Lampugnani's, durch die die herzoglichen Grabstatuen in die Certosa gelangten, waren mit der Familie Meraviglia verwandt. Es kann daher jener Lampugnani, der die Statuen erwarb, mit ihnen auch das Altarpaliotto sehr wohl in seinen Besitz gebracht, und es gleich oder später — es ist bisher nicht geglückt, über den Zeitpunkt, wann es nach Vighignolo kam, irgend eine Nachricht aufzufinden — an seine Verwandten abgetreten haben, die damit ihre Familiencapelle schmücken wollten. *C. v. F.*

Berlin, Druck von Albert Damcke.



Die Anfänge des gothischen Baustils.

Zur Kritik des gegenwärtigen Standes der Frage.

Von **G. Dehio.**

Die Frage nach dem Wie und Wo der Entstehung des gothischen Baustiles ist in den Hauptbestimmungen heute keine Streitfrage mehr und den jüngeren Fachgenossen mag die Zeit, wo sie es war, schon in mythischer Ferne zu liegen scheinen. Ich sage das, obschon ich weiss, dass es auch heute noch immer Personen giebt, selbst mit Bauraths- oder Professorentitel ausgestattete und nicht etwa blos hochbetagte, sondern auch jugendliche, die die Herkunft der Gothik aus Frankreich in Wort und Schrift zu leugnen sich angelegen sein lassen. Wir sind aber wohl von ihnen abzusehen berechtigt, gerade wie beispielsweise die wissenschaftliche Discussion in der Medicin von der Existenz der homöopathischen Lehren absieht.

Worum es sich heute allein noch handeln kann, ist, innerhalb der allgemeinen Bestimmungen „Nordfrankreich“ und „zwölftes Jahrhundert“ die Grenzen genauer abzustecken.

Vor 50 Jahren, als das erste Licht in diese bis dahin von gröbsten Irrthümern verfinsterte Region der Kunstgeschichte fiel, stellte man sich das Problem noch sehr einfach vor: man glaubte die Entstehung des gothischen Stils auf die Stunde genau angeben zu können; man hielt ihn recht eigentlich für einen erfundenen, für ein geniales Aperçu, von einem einzigen Mann ersonnen, durch ein einziges Werk verwirklicht. Das war ganz modern gedacht. Die fortschreitende Einsicht in das Wesen der mittelalterlichen Kunst machte die Vorstellung von einer so persönlichen Zuspitzung des Herganges unhaltbar. Schon in den fünfziger Jahren glaubten Quicherat und Viollet-le-Duc an vorbereitende Versuche, die dem Bau von St. Denis vorausgegangen sein müssten. So wurde nicht mehr Sugerius persönlich, sondern die „Pariser Schule“ als Schöpfer des neuen Stils gepriesen.

Jetzt ist auch diese These erschüttert, denn sieht man sich in der Baugeschichte der Stadt Paris in den der Erbauung von St. Denis vorausgehenden Jahrzehnten um, so ist von den gedachten Vorversuchen nichts zu finden. Die Pariser Schule war in dieser Zeit eine der weitest zurückgebliebenen von ganz Frankreich. In den Jahren 1120—30 wurde die Kirche der



reichen Abtei St. Germain-des-Près einer umfassenden Restauration unterworfen und sie ging aus derselben noch als eine im Hauptschiff flachgedeckte hervor; in der 1120 erbauten Kapelle St. Aignan zeigt sich von Kreuzrippen keine Spur, wie denn überhaupt in der näheren Umgebung von Paris Gratgewölbe bis um 1180 nichts Seltenes sind, während sie im Gebiet von Soissons, Laon, Noyon, Beauvais schon um 1150 verschwunden waren. Kreuzrippen kommen in Paris früher als in St. Denis nur in der Kirche St. Martin-des-Champs vor, aber St. Martin steht nicht mit den übrigen Pariser Bauten, sondern mit der Picardie in Schulzusammenhang. Ja, auch in der Epoche nach St. Denis bleibt die stadtpariser Architectur — man vergleiche die Notre-Dame mit den gleichzeitig ausgeführten Theilen der Bauten in Laon, Reims u. s. w. — um ein Tempo im Rückstand.

Diese Wahrnehmungen nun haben dahin geführt, die ersten Lebensregungen des gothischen Stils weiter nördlich, im Becken der Oise und ihrer Nebenflüsse zu suchen. Und sobald man suchte, fand man auch. Die Forschungen der Pariser Kunstgelehrten haben in den letzten fünfzehn Jahren die Denkmälerkunde jenes Gebietes ausserordentlich bereichert; Bauten, die noch bei Viollet-le-Duc garnicht oder nicht in diesem Zusammenhange genannt werden, stehen jetzt im Vordergrunde der Erörterung. Die bis zum Jahre 1887 reichenden Publicationen sind in der „Kirchlichen Baukunst“, mit eigenen Beobachtungen verschmolzen, dem Kapitel „Das Werden des gothischen Bausystems in der Picardie und Isle-de-France“ zu Grunde gelegt. Seither ist die Einzelforschung nicht müssig gewesen und sind auch von französischer Seite zusammenfassende Darstellungen gebracht, mit denen ich mich im Folgenden auseinanderzusetzen haben werde. Die erste in dem bekannten Buche von Louis Gonse „L'art gothique“. Die zweite 1894 von Eugène Lefèvre-Pontalis in dem stattlichen Foliobande „L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI et XII siècle“. Der monographische, von trefflichen Aufnahmen begleitete Theil ist zwar noch nicht vollständig erschienen; uns interessiren an dieser Stelle aber vornehmlich die Einleitungskapitel, in denen der Verfasser, über seinen unmittelbaren Gegenstand hinausgreifend, in aller Ausführlichkeit seine Ansicht von der Entstehung des gothischen Bausystems entwickelt. Lefèvre's Forschungen sind in Frankreich als epochemachend begrüsst worden. Eine einigermassen dissentirende Stellung nimmt nur Anthyme Saint-Paul ein, ein altbewährter Forscher auf diesem Gebiete; seine letzte Abhandlung „La Transition“, veröffentlicht in der Revue de l'art chrétien, tome V et VI (1894—95), ist sehr der Aufmerksamkeit zu empfehlen. (Die in den Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie 1895 veröffentlichte Abhandlung von C. Enlart „Monuments religieux de l'architecture romane et de transition de la région picarde“ zu Gesicht zu bekommen, ist mir zur Zeit nicht gelungen.) Je volleres Vertrauen ich in die Gründlichkeit nnd Verlässlichkeit der in diesen Arbeiten niedergelegten Einzelforschung setze, mit um so sichererem Gefühle habe ich die darauf gebauten allgemeinen Folgerungen der genannten Gelehrten der

Kritik unterziehen können: einer Kritik, von der ich gleich im voraus nicht verhehlen will, dass sie zu einem abweichenden Schlussergebniss kommt.

Einig bin ich mit den französischen Collegen zuvörderst darin, dass die Gothik nicht fertig vom Himmel gefallen ist. Es giebt auch in Frankreich einen wirklichen Uebergangsstil (den z. B. noch Schnaase leugnete), nur wird sogleich festzustellen sein, dass der Begriff des „Uebergangs" hier ein grundsätzlich anderer ist als im deutschen Baugebiet. Der deutsche Uebergangsstil setzt das gothische System als vorhanden voraus, eignet es sich stückweise an, um etwas Anderes und Eigenes daraus zu bilden; der französische geht der Geburt der Gothik voraus, ist deren embryonale Vorgeschichte, verdient also den Namen „Uebergang" viel eigentlicher als der deutsche. Allerdings giebt es auch in Frankreich passive Uebergangserscheinungen, doch aber nur in den Provinzen, die an dem Werden der Gothik keinen Theil hatten. Beide Arten zu unterscheiden, ist im concreten Falle zuweilen eine nichts weniger als einfache Sache.

Um nun zu erkennen, wo an einem Bau des romanischen Stils eine Bestrebung eintritt, die aus diesem heraus und auf die kommende Gothik hinführt, muss zuvor festgestellt sein, was wir als das zeugende Princip der Umformung anzusehen haben. Auch hierin besteht wissenschaftlich heute keine Meinungsverschiedenheit mehr. Wenn man auch von dem vollendeten System ganz richtig sagt, es werde constituirt durch die Trias: Kreuzrippen, Spitzbogen, Strebebogen, so sind diese Elemente unter sich doch nicht ganz gleichwerthig; das an erster Stelle genannte ist das erste und herrschende auch dem Range nach. Die frühesten Keime der gothischen Idee liegen beschlossen in der Geschichte des Kreuzrippengewölbes.

Lefèvre-Pontalis fasst die Ansicht der jüngeren französischen Archäologen in den Satz zusammen: *La nervure est une découverte essentiellement française (français* in dem geographisch engen Sinne des Mittelalters); *c'est sur le sol de l'Ile-de-France qu'elle fut soumise à des expériences décisives, avant de s'imposer aux écoles des autres provinces et à celles des pays étrangers.* Hierin ist in voller Schärfe der Unterschied zwischen der älteren und der jüngeren Schule zum Ausdruck gebracht. Noch Viollet-le-Duc stellte den Hergang so dar, dass die einzelnen Elemente der Gothik in verschiedenen Provinzen einzeln ausgebildet und dann vom überlegenen Scharfblick der Pariser nach ihrer wahren Bedeutung erkannt und vereinigt wären. Jetzt aber will man, wo nicht der Stadt Paris, so doch der Isle-de-France das Monopol schon auf die werdende Gothik von den ersten Regungen an zusprechen; man datirt den Anfang der Bewegung auf die ersten Jahre des zwölften Jahrhunderts zurück und erklärt Alles, was sich in anderen Provinzen an Analogien dazu findet, für eine Entlehnung von hier. Dies ist der Punkt, wo in der herrschenden Lehre meines Erachtens der Irrthum beginnt.

Die ältesten nachweisbaren Kreuzrippen sind bereits über ein weites geographisches Gebiet ausgebreitet. Quimperlé, Poitiers, Saint-Gaudens,



Saintes, Moissac, S. Guilhem-en-Dessert, Saint-Gilles, Marseille — alle aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts, zum Theil vielleicht noch aus dem Ende des elften. Von der Existenz älterer oder auch nur gleichzeitiger Kreuzrippengewölbe in Nordfrankreich habe ich mich nicht überzeugen können. Weder das Eine — dass die Kreuzrippen im Süden und Westen früher auftreten als im Norden —, noch das Andere — dass ihre systematische Fortentwicklung gleichwohl im Norden vor sich ging — steht mit dem allgemeinen Gange der Baugeschichte im Widerspruch. Die Süd- und Westprovinzen sind in der romanischen Epoche, was die Wölbekunst betrifft, in zweifellosem Vorsprunge; es ist ganz natürlich, dass man hier zuerst auf die gedachte Verbesserung der Kreuzgewölbe verfiel, zumal wenn es nach römischem Vorbilde geschah (wie Quicherat für wahrscheinlich hielt, während Lefèvre-Pontalis es nicht gelten lassen will); es ist aber auch ebenso natürlich, dass keine allgemeine Reform daraus entsprang, denn im Süden und Westen war ja die typische Gewölbeform die Tonne und die Kuppel, während Kreuzgewölbe nur für Nebenconstructionen — Thurmhallen, Krypten u. dergl. — in Anwendung kamen, wo nach Fortentwicklung in der Richtung auf die Gothik ein Bedürfniss nicht bestand. Das breiteste Hinderniss findet aber die Lehre von der *découverte essentiellement française* in der Existenz der lombardischen Gewölbearchitectur. Sicher ist sie nicht karolingisch, wie Dartein und Andere behaupteten; sicher ist Rupprich-Roberts Annahme eines starken Einflusses auf die normannische Architectur irrig; ebenso weit fehlt aber jetzt nach der andern Seite Lefèvre-Pontalis, wenn er versichert: *Que l'emploi systématique de la nervure en Lombardie ne remonte pas au dela du second quart du XII siècle;* und: *Il suffit de comparer l'ornamentation des églises lombardes voûtées sur croisées d'ogives avec celle des monuments religieux bâtis dans l'Ile-de-France au XII siècle, pour constater entre leurs motifs de sculpture une ressemblance vraiment frappante.* Die französische Herkunft des lombardischen Gewölbesystems wird hier zwar noch nicht mit dürren Worten ausgesprochen, aber der spätere Verlauf der Untersuchung setzt sie als Thatsache voraus, wie das von mir an die Spitze gestellte Schlussresumé Lefèvre's beweist. Das ist freilich so kühn — um das höflichste Wort zu brauchen —, dass jede Widerlegung überflüssig wird. In Wahrheit bleibt der Anfang des zwölften Jahrhunderts doch die späteste Grenze, bis zu welcher man mit der Entstehung des lombardischen Systems herabgehen kann; die Kreuzrippen sind hier mit einer Einsicht und in Dimensionen gehandhabt, wie zu gleicher Zeit nirgends in Gallien, und was besonders bemerkenswerth ist, es sind hier auch schon Strebemauern — die unter den gegebenen Verhältnissen ganz dasselbe leisten, wie die späteren französischen Strebebogen — ins System mit aufgenommen. Wer unbefangen urtheilen will, muss es gerade heraus sagen: die Lombarden waren in Hinsicht der Construction dicht an der Schwelle der Gothik angelangt; weshalb sie dieselbe nicht überschritten, ist eine Frage für sich. Der Ruhm der Franzosen kann doch unmöglich dadurch verringert werden,

wenn man anerkennt, dass andere Stämme und Völker sich vor ihnen nach dem gleichen Ziele hin bewegten, aber — es nicht erreichten.

Betrachten wir nun die Isle-de-France selbst. Hier sind im zwölften Jahrhundert in der Zeit vor S. Denis nur zwei grössere Bauten, die Abteikirche S. Lucien bei Beauvais und S. Medard in Soissons, zur Ausführung gekommen und beide existiren nicht mehr. Die von S. Lucien (erbaut 1090—1109) während des Abbruches in der Revolutionszeit gefertigte Ansicht lässt erkennen, dass die Kirche ein gemischtes System hatte, Balkendecke im Hauptschiff, Gewölbe in den Abseiten. Gern würden wir auch wissen, wie die in die zwanziger und dreissiger Jahren fallenden Arbeiten von den Kathedralen von Paris, Noyon und Laon beschaffen waren; sie sind aber schon nach wenigen Jahrzenten durch Neubauten verdrängt worden. Zahlreich haben sich dagegen kleinere, meist erst in jüngster Zeit bekannt gewordene Kirchen aus dieser Epoche erhalten und unter ihnen schon viele mit Diagonalrippen, deren mehr oder minder primitive Fassung nicht zweifelhaft lässt, dass sie die ursprünglichen sind. Was ist, in absoluten Zahlen ausgedrükt, ihr Alter? Lefèvre-Pontolis nennt ein Gewölbe im letzten Seitenschiffsjoch der Kirche von Rhuis im Soissonnais und ein anderes in der Thurmhalle der Kirche von Auviller bei Clermont im Beauvaisis als *les premières tentatives faites dans cette région de la France, pour transformer les voûtes d'arêtes en les renforçant par des nervures;* er glaubt sie nach dem Charakter der Ornamentation in die letzten Jahre des elften Jahrhunderts setzen zu sollen. Hier muss nun aber gleich bemerkt werden — ein Vorbehalt, der auch für die weiteren Ansätze Lefèvre's gilt —, dass dieses Mittel der Altersbestimmung gerade bei Landkirchen, mit denen im Durchschnitt eher zurückgebliebene als vorgeschrittene Bauleute sich zu befassen pflegen, sehr unsicher ist. Zu Grundsteinen weitgehender Folgerungen sind Beispiele dieser Art jedenfalls nicht geeignet. Aber selbst wenn die Annahme Lefèvre's zufällig richtig sein sollte, für seine Hauptthese wäre damit nichts gewonnen, sondern nur ein Beweis mehr dafür gegeben, dass schon vor der Schwelle des zwölften Jahrhunderts die Kreuzrippen ein Gemeingut aller mit den Problemen des Gewölbebaues sich ernstlich beschäftigenden Länder war.

In den bisher namhaft gemachten Fällen waren die Kreuzrippen lediglich Verstärkungsmittel; im Uebrigen blieb die herkömmliche quadratische Grundform des Gewölbes unverändert. Der springende Punkt der Fortentwicklung liegt in der Erkenntniss, dass die Isolirung des Druckes auf die vier Ecken auch noch zu anderen Zwecken das Mittel sei: zur Trennung der constructiv wirksamen und der raumabschliessenden Theile, zur Befreiung des Planes vom Quadrat, zu gleich bequemer Behandlung rechteckiger oder trapezförmiger oder sonst unregelmässiger Grundformen. Ueberall, wo diese Erkenntniss vorhanden ist, da ist das „Werden der Gothik“ im Fluss.

Lefèvre und Genossen betrachten als das älteste Document dafür die kleine Kirche von Morienval, einem abgelegenen Nonnenstift in der



Grafschaft Valois. Schon im elften und zwölften Jahrhundert ist an ihr viel hin- und hergeflickt worden. Der Bautheil, dem jetzt eine so grosse geschichtliche Bedeutung zugeschrieben wird, ist die Apsis. Dieselbe besitzt einen engen Umgang, der in vier (die gerade Zahl ist abnorm) Gewölbeabtheilungen von flach trapezförmigem Grundriss zerlegt wird. Die Rundbogen haben mithin sehr ungleiche Weite: die Quergurte sind stark gestelzt, die Schildbögen in Korbhenkelform gedrückt, die nach dem innern Chor hin liegende Arkaden zugespitzt; die Kreuzrippen haben schwerfällige Wulstform. Dass hier die Grundgedanken gothischer Construction wirklich ausgesprochen sind, ist unbestreitbar. Aber wie steht es mit dem Wann? Die Schriftquellen versagen völlig. Lefèvre-Pontalis und, ihm folgend, Louis Gonse proklamirten die Entstehungszeit um 1085—90, womit sie begreifliches Aufsehen erregten. Jetzt hat aber Lefèvre bereits Wasser in seinen Wein gegossen und ist, auf Grund der Einzelformen, besonders der Kapitelle, bis 1110 herabgegangen. Anthyme Saint-Paul hingegen, der sich früher für die Entstehungszeit um 1135 ausgesprochen hatte, ist in seiner letzten Abhandlung aufwärts bis 1120 entgegengekommen. Diese Grenze halte ich in der That für die äusserste, bis zu welcher man gehen darf. Soviel jedenfalls ist ohne Weiteres klar, dass Morienval sich zum Grundstein eines neuen archäologischen Systemes sehr schlecht qualificirt.

Einen ungleich zuverlässigeren Massstab für die Bauzustände dieser Gegenden haben wir in St. Etienne zu Beauvais. Zwar ist auch hier die Erbauungszeit nicht überliefert, doch lässt sie sich indirect erschliessen. St. Etienne ist nämlich in der allgemeinen Anlage eine Nachbildung der oben genannten Kirche S. Lucien, also jedenfalls nicht früher als 1110 begonnen; hinwieder aus anderen Gründen schwerlich später als 1120. Von den heute sichtbaren Gewölben gehören diejenigen der Seitenschiffe der ersten Bauzeit an; die Mittelschiffsdecke, die allem Anschein nach ebenfalls aus Rippengewölben bestand, ist leider in Folge eines Brandes von 1180 erneuert worden; noch begieriger wären wir, zu wissen, wie die Gewölbe des Chores beschaffen waren, aber der ganze Bautheil ist spätgothisch erneuert. Von den Seitenschiffsgewölben nun sagt Lefèvre-Pontalis, sie hätten ein viel weniger plumpes Ansehen als die des Drombulatoriums von Morienval. Das ist richtig in technischer Hinsicht; in constructiver Hinsicht aber, worauf hier Alles ankommt, sind sie fraglos unentwickelter als jene: sie haben keine selbständig gemauerten Schildbogen, der Spitzbogen fehlt durchaus, die Rippen sind zum Theil noch in der alterthümlichen Weise angeordnet, dass die eine als vollständiger Bogen durchgemauert ist, während die andere in zwei stumpf anstossende Aeste zerfällt; in Morienval dagegen waren schon ausgebildete Schlusssteine vorhanden. Die baugeschichtliche Kritik kann aber vernünftiger Weise nicht anders verfahren, als dass sie — caeteris paribus — die entwickeltere Construction für jünger erklärt als die unentwickeltere, und sie wird diesen Schluss mit um so grösserer Zuversicht ziehen, wenn die entwickel-

tere einem abgelegenen kleinen Nonnenkloster, die unentwickeltere einer baukünstlerisch regsamen Bischofsstadt angehört. Es wäre hypothetisch ja nicht unmöglich, dass um 1120 irgend ein Baumeister dieser Gegend schon tiefere Einsicht in die constructiven Vorzüge des Rippengewölbes besessen haben könnte als der Meister von St. Etienne; wir sind aber auf diesen als den einzigen chronologisch fassbaren nun einmal allein angewiesen und es müsste ein seltsamer Zufall sein, wenn gerade er unter der Durchschnittshöhe seiner Zeit und Landschaft zurückgeblieben gewesen sein sollte. Ich kann also nicht anders, als die mit so viel Beifall aufgenommenen Bemühungen, den Anfang der gothischen Bewegung in den Anfang des Jahrhunderts hinaufzurücken, für gescheitert und dafür die Wahrscheinlichkeit, dass auch die künftige Forschung die durch St. Etienne in Beauvais bezeichnete Grenze zu verschieben keinen Anlass finden wird, für gewachsen ansehen. An sich könnte, ob der Uebergang zwanzig, oder ob er dreissig oder mehr Jahre gedauert hat, für ziemlich belanglos gelten; für die Beurtheilung des Verhältnisses der Isle-de-France zu den Nachbarprovinzen ist es das aber nicht.

Es war von St. Etienne bis St. Denis noch ein grosser Schritt in der Entwickelung zu thun. Von den auf diesem Wege liegenden Stationen galten bisher für zwei der wichtigsten die Kirchen von Poissy, einige Meilen unterhalb Paris am rechten Seineufer, und Saint-Germer bei Beauvais. Beide werden von der jüngsten Forschung ausgeschieden und meines Erachtens mit Recht; Poissy gehört in eine andere, später noch zu betrachtende Reihe; Saint-Germer steht zwar auf einer unfertigeren Stufe der Construction als Saint-Denis, aber nach Lefèvre-Pontalis läge der Baubeginn doch erst 1140 oder ein paar Jahre später, nach Anthyme Saint-Paul sogar gegen 1160; älter als Saint-Denis ist der Bau in keinem Fall. So kommen wir zu dem Ergebniss, dass die zwischen St. Etienne und St. Denis liegenden wichtigen Fortschritte der neuen Constructionsidee ausschliesslich an kleinen und kleinsten Bauten zur Reife gebracht wurden. Ihr geographisches Gebiet ist eng, ihre Zahl gross. Dies macht die Geschwindigkeit verständlich, womit man zur definitiven Lösung kam. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Kapelle von Bellefontaine, als ein nicht blos stilistisch, sondern urkundlich datirbarer Bau, wenn auch die Sicherheit der Datirung nicht ganz so gross ist, wie Gonse und Lefèvre ausgeben. Die Urkunde, um die es sich handelt, ist vom Bischof von Soissons im Jahre 1125 ausgestellt; sie bestätigt die jüngst an ein in der Nachbardiöcese Noyon gelegenes Kloster ergangene Schenkung von Ländereien und erlaubt in deren Mitte die Errichtung der in Rede stehenden Kapelle; dass dieselbe nun auch sofort in Angriff genommen sei, ist nach der Sachlage nicht nothwendig, nicht einmal wahrscheinlich; man wird mit dem Beginn des Baues, der überdies mehrere Jahre in Anspruch genommen haben muss, füglich bis etwa 1130 herabgehen dürfen. Von dem in sorgfältiger Technik, unstreitbar von den besten Bauleuten des Landes ausgeführten, jetzt halb zerstörten Gebäude, einer dreischiffigen Anlage

mit viereckigem Chor, haben sich vier Gewölbe erhalten (die Abbildungen werden im 2. Bd. des Lefèvre-Pontalis'schen Werkes folgen); sie geben den frühesten datirbaren Beleg für die Verbindung der Kreuzrippen mit zugespitzten Rundbögen; selbständig gemauerte Schildbögen sind noch nicht vorhanden. Ich will die übrigen, auf derselben oder nur etwas vorgerückteren Constructionsstufe stehenden Kirchen des Beauvaisis und Soissonnais nicht einzeln aufzählen; es genüge zu bemerken, dass das neue System in den dreissiger Jahren nordwärts in die Diöcesen Noyon und Laon vordrang und kurz vor 1140 südwärts die Seine erreichte. Immer sind es, wie gesagt, kleinere Bauten, darunter die Mehrzahl sogar noch mit Balkendecke im Mittelschiff und einfachem, viereckigem Chor.

In diesem embryonalen Zustand hätte die Gothik noch längere Zeit verharren können, wäre nicht in den Jahren 1140—1144 auf der Basis der obigen Versuche ein Bau zur Ausführung gekommen, der durch eine in dieser Gegend lange nicht gesehene Grösse und Pracht, sowie durch das ausserordentliche persönliche Ansehen des Bauherrn die Augen aller Welt auf sich zog: Abt Suger's Kirche in Saint-Denis. Als Vorstufen der Suger'schen Kirche will Lefèvre-Pontalis — unter Abweisung von Poissy, S. Maclou in Pontoise und S. Martin-des-Champs in Paris — allein die Kirchen des Beauvaisis und Soissonnais gelten lassen. Ich wäre geneigt, diesem Satze beizupflichten, wenn der baugeschichtliche Begriff „Saint-Denis“ mit dem, was vom Suger'schen Bau bis heute erhalten ist — Vorhalle und Erdgeschoss des Chores — erschöpft wäre. Aber er hatte doch auch ein Langhaus! Seltsam, wie wenig Sorge sich die französischen Forscher seinetwegen machen. Dass es für uns nicht existirt — es wurde bekanntlich schon vom heiligen Ludwig durch einen Neubau ersetzt — giebt kein Recht, es so zu behandeln, als hätte es überhaupt nicht existirt. Man entledigt sich einer unbekannten Grösse nicht dadurch, dass man sie aus der Rechnung streicht, sondern dadurch, dass man an ihrer Stelle bekannte einsetzt. In dem eingangs citirten Kapitel der „Kirchlichen Baukunst“ ist der Versuch dazu gemacht und, wie mich dünkt, unter günstigen Voraussetzungen. Es giebt eine Gruppe frühgothischer Kirchen — an ihrer Spitze die Kathedrale von Noyon — die man als „Schule von St. Denis“ zusammenzufassen berechtigt ist. Unmittelbar zu vergleichen ist hier zwar nur die Choranlage; aber wo auch im System des Langhauses gewisse gleichartige Merkmale durchgehen, darf man mit hoher Wahrscheinlichkeit den Schluss ziehen, dass auch diese schon in St. Denis vorgebildet gewesen seien: ich meine den Aufbau mit Emporen und die Theilung der Kreuzrippengewölbe in sechs Kappen. Für Beides sucht man in den von Lefèvre-Pontalis als einzige Vorstufen von St. Denis bezeichneten Bauten der Isle-de-France umsonst nach Anknüpfungspunkten! Wohl aber findet es sich in der benachbarten normannischen Schule als ein charakteristischer Bestandtheil der romanischen Gewölbearchitectur. Damit sind drei Möglichkeiten gegeben: erstens unabhängige Erfindung auf beiden Seiten — der

am wenigsten wahrscheinliche Fall —, oder zweitens Beeinflussung der Schule von St. Denis durch die normannische Schule, oder drittens Beeinflussung dieser durch jene. Lefèvre-Pontalis hat die Frage in Bezug auf St. Denis überhaupt nicht gestellt; es ist aber keinen Augenblick zweifelhaft, wie er sie beantworten würde. Denn er nennt schon das einfache Kreuzrippengewölbe der Normannen *une veritable importation.* Das ist eine rein dictatorische Entscheidung. Wenn es auch richtig ist, dass in vielen normannischen Kirchen die Gewölbe erst später hinzugefügt sind, so ist doch noch kein stichhaltiger Grund dafür genannt worden, dass es erst nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts geschehen sein müsse; ausserdem giebt es auch Kirchen mit ursprünglichen, leider freilich nicht genauer datirten Wölbungen. Auf diesem so unsicheren Gebiete ist nun gerade die sechstheilige Spielart des Rippengewölbes (die Lefèvre, wie gesagt, mit Stillschweigen übergeht) der für die Orientirung tauglichste Stützpunkt. Es findet sich nämlich im Westen, in der Normandie aber auch im Anjou, ausser einer der in der Schule von St. Denis gebräuchlichen Form des sechstheiligen Gewölbes ähnlichen auch eine viel unentwickeltere: nicht wirkliche sechs Kappen, sondern Theilung der vier durch eine senkrecht gemauerte Zwischenrippe. Dass der Gebrauch dieser angevinisch-normannischen Fassung die Bekanntschaft mit der französischen ausschliesst, ist eine der sichersten Behauptungen, die auf diesem Gebiete irgend ausgesprochen werden kann. Weiter versteht es sich von selbst, dass man auf sie nicht verfallen konnte, wenn man nicht das einfache Kreuzrippengewölbe im Prinzip schon kannte. Für die Entwicklung dieser Umformungen war aber auch auch bei geringstem Anschlage soviel Zeit nöthig, dass für ihre Anfänge an etwaigen französischen Einfluss (ich erinnere an das Datum von St. Etienne in Beauvais!) garnicht mehr gedacht werden kann. Hiermit hat sich die von Lefèvre construirte Sachlage völlig verschoben. Die Frage muss jetzt lauten: stammen die sechstheiligen Gewölbe von Saint Denis, oder, um mich vorsichtiger auszudrücken, der Schule von St. Denis, aus dem Westen? ja, sind vielleicht schon bei den Vorstufen von St. Denis normannische Einflüsse mitbetheiligt gewesen? Auf einem anderen Gebiete ist die Frage bedingungslos zu bejahen; die ganze Reihe der in Betracht kommenden Monumente, von St. Etienne in Beauvais bis herab auf St. Denis und Saint Germer, macht in formaler Hinsicht starke Anleihen bei der Normandie; warum nicht auch, wofern es hier ebenfalls etwas zu lernen gab, im Constructiven? Die Antwort kann in dieser zweiten Hinsicht nicht mit gleicher Bestimmtheit bejahend ausfallen, aber von einer ziemlichen Wahrscheinlichkeit wird man immerhin reden müssen.

In diesen Erwägungen kommt mir zu meiner angenehmen Ueberraschung jetzt ein sonst sehr eifriger Pariser, Anthyme Saint-Paul, auf halbem Wege entgegen. Er unterscheidet in seiner letzten Abhandlung innerhalb der Uebergangsarchitectur der Isle-de-France einen *double courant,* einen mit der Picardie und einen mit der Normandie in Austausch stehenden. Der erste umfasst die Gruppe, welcher Lefèvre-Pontalis ausschliessliche

Bedeutung beimessen will; der zweite läuft das Seinethal aufwärts und hat ein Hauptdenkmal in der Kirche von Poissy hinterlassen. Der erste gesellt fast im selben Augenblick, wo er die Kreuzrippen in Gebrauch nimmt, diesen die Spitzbogen hinzu; der zweite verhält sich, bei vollem Verständniss für den Werth der Kreuzrippen, den Spitzbogen gegenüber ablehnend. Die Stunde sei gekommen, sagt Anthyme Saint-Paul mit einer bei den Pariser Archäologen ungewöhnlichen Urtheilsfreiheit, wo wir uns fragen müssen, ob die Normandie der Uebergangsbewegung zuzugesellen sei, ja oder nein? Wenn das dort gewählte Mittel auch unzulänglich und das Ergebniss unvollständig war, folgt daraus, dass es aussichtsvolle Bemühungen hier nicht gegeben habe und dass diese Bemühungen zu dem allgemeinen Ergebniss nicht mitgeholfen haben? Warum ist nicht die Normandie als die erste am Ziele angelangt? Etwa deshalb, weil sie zu spät begonnen hätte? oder nicht vielmehr blos wegen der Hartnäckigkeit, mit der sie die Hülfe des Spitzbogens zurückwies? Saint-Paul spricht es dann als seine Ueberzeugung aus, dass unter den sechstheiligen Gewölben dieser Schule wirklich manche älter oder mindestens gleichzeitig mit Saint Denis seien, und dass mit noch stärkerem Rechte dieses für einige einfache Rippengewölbe anzunehmen sei, für die in Montivilliers, Fontaine-Henry, Lessay; ja, er hält für möglich, wenn auch zur Zeit noch nicht für erwiesen, dass selbst die Rippengewölbe im Hochschiff der Kathedrale von Evreux und die achttheiligen Gewölbe des Thurmes St. Romain bei der Kathedrale von Rouen vor 1130 ausgeführt sind. Mit diesen im vollsten Bewusstsein der Ketzerei ausgesprochenen Sätzen stellt sich Anthyme Saint-Paul auf denselben Standpunkt, den die „Kirchliche Baukunst“ schon vor sieben Jahren eingenommen hat. Wenn man aber schon so weit gegangen ist, wie hier Saint-Paul, wenn man nicht nur den unabhängigen Ursprung der Uebergangsbewegung in der Normandie, sondern auch ihren Einfluss auf Poissy anerkannt hat, dann sollte man meines Erachtens auch noch ein Drittes und Wichtigstes anerkennen, nämlich dass die normannische Strömung auch bis St. Denis reicht, wo sie mit der picardischen zusammentrifft.

Noch ganz in den Bereich der normannischen Strömung gehört die 1140, also im selben Jahre mit St. Denis, begonnene Kathedrale von Sens. Anthyme Saint-Paul nennt deren Grundriss treffend *une amplification améliorée de l'église de Poissy;* er verweist weiter auf die Aehnlichkeit in der Behandlung der Gewölbe des Chorumganges. Auf das Langhaus mit seinem sechstheiligen Gewölbe geht er nicht ein, wahrscheinlich weil er gemäss der herrschenden Ansicht in diesen ziemlich lange nach 1140 zur Ausführung gelangten Theilen den hinzutretenden Einfluss von St. Denis erkennt. Ich werde denselben für die Besonderheit der Ausführung nicht leugnen wollen; doch betonen muss ich, dass in Sens sechstheilige Gewölbe schon im ersten Entwurf vorgesehen sein müssen, also sicher unabhängig von St. Denis, doch sicher nicht unabhängig — das ist meine bestimmte Meinung — von der Normandie. Vielleicht war es nur eine Fortsetzung

der hier angeknüpften Schulbeziehungen, dass ein Menschenalter später ein Meister von Sens berufen wurde, den Umbau der Kathedrale von Canterbury zu leiten und dass auch die Kathedrale von Rouen das Vorbild für ihren Grundriss in Sens suchte. Endlich sieht auch ein dritter gleichzeitiger Bau von Bedeutung, die Abteikirche Saint Germer so aus, als hätte sein Meister mehr auf die Normandie als auf St. Denis seine Augen gerichtet gehabt.

Folgende allgemeine Sätze glaube ich nunmehr — bei entschiedener Anerkennung dessen, dass im Einzelnen noch gar Vieles im Ungewissen liegt — aufstellen zu dürfen. Beim Eintritt ins 12. Jahrhundert war die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch Diagonalrippen ein in Frankreich überall, im Norden und im Süden, bekanntes Constructionsmittel. Die methodische Fortbildung liessen sich aber nur die Provinzen angelegen sein, in denen das Kreuzgewölbe die typische Form war. Die Normandie einerseits, die nördliche Isle-de-France mit den angrenzenden Gebieten der Picardie andererseits haben damit ungefähr gleichzeitig begonnen, wohl nicht ohne von einander zu wissen und sich wechselseitig zu belehren, in der Hauptsache aber doch in selbständiger Fassung des Gedankens. Die Normandie entwickelte die sechstheilige Anlage der Gewölbe und ihre Widerlagerung durch Emporen und (einstweilen noch unter dem Dach verhehlte) Strebebogen. Die Schule der Isle-de-France erkannte als die erste den Spitzbogen als das Mittel, das Kreuzrippengewölbe beweglich zu machen, es verschiedenartigen Grundrisscombinationen anzupassen. In St. Denis wurde die Synthese beider Gedankenreihen vollzogen, von welchem Augenblicke an der Vorrang der Isle-de-France gesichert war; von der letzten Stelle unter den Bauschulen Galliens war sie auf einen Schlag in die erste vorgerückt. Man verkennt die Gründe dieses Umschwunges, wenn man sie in dem — wie wir gesehen haben undurchführbaren — Nachweis sucht, dass er von langer Hand vorbereitet gewesen wäre. Im Gegentheil! gerade ihre bisherige Schwäche gereichte der französischen Schule im Wettkampf mit den anderen jetzt zum Vortheil: sie war weniger, wie diese, durch ältere Formulirungen praeoccupirt, hatte weniger zu vergessen nöthig. Dazu kam noch der in materieller Hinsicht begünstigende Umstand, dass nach der verhältnissmässigen Unthätigkeit in der romanischen Epoche jetzt schnell nach einander Bauaufgaben von bedeutendem Rang sich drängten. Die Normandie hingegen war in diesem kritischen Zeitabschnitt mit dem gewölbemässigen Umbau ihrer grossen Basiliken aus der vorausgehenden Epoche für ihr Bedürfniss hinlänglich beschäftigt. Zu einer vollständigen Frühgothik brachte sie es nicht; wohl aber hat sie gewisse Vorfragen zu einer Lösung gefördert, die in der Folge zwar viel mehr der französischen Nachbarschule als ihr selbst zu Gute kam, deren baugeschichtliche Wichtigkeit man darum aber nicht geringer anschlagen darf.

Mit den obigen Sätzen über die Entstehung der Gothik befinde ich mich wenigstens mit einer kleinen Minorität der französischen Gelehrten noch in annäherndem Einverständniss. Allein ich halte für nöthig, viel

weiter zu gehen. Bei der Frage nach der Ausdehnung der Uebergangsbewegung darf die Schule des Anjou schlechterdings nicht umgangen werden. Die Art aber, wie ihre Ansprüche jetzt von den Pariser Archäologen beseitigt zu werden pflegen, ist hochbedenklich. Vernehmen wir wieder als den letzten, der sich darüber geäussert hat, Lefèvre-Pontalis (p. 65): *La croissée d'ogives était utilisée dans la région parisienne depuis un demi-siècle, quand elle fut importée en Anjou. Les voûtes qui caractérisent le style Plantagenet ne représentent donc pas un acheminement vers l'arc ogive; elles sont au contraire l'émanation directe des voûtes gothiques bâties dans la région parisienne au début du XIIe siècle. La nervure se transforma dans les églises de l'Anjou et du Poitou par suite de l'influence locale de la coupole, mais elle y a gardé néanmoins l'empreinte de son pays d'origine.* Der Beweis reducirt sich auf den Satz (den übrigens vor Lefèvre-Pontalis schon Andere, darunter, wenn ich mich recht erinnere, auch A. Saint-Paul, in gleicher Weise verwendet haben): das erste bedeutende Denkmal des Plantagenetstiles, die Cathedrale St. Maurice in Angers, ist neun Jahre jünger als St. Denis. Kürzer und, wie ich nicht umhin kann hinzuzufügen, leichtherziger kann über eine wichtige und vielfach verwickelte historische Frage nicht entschieden werden. Chronologische Differenzen sind ein vortreffliches Hilfsmittel, um in einer und derselben Schule Ursprüngliches und Abgeleitetes zu unterscheiden; kommen aber zwei selbständige Schulen zum Vergleich, so folgt aus einem kleineren zeitlichen Vorsprung der einen keineswegs mit Sicherheit die Abhängigkeit der anderen. Wie steht es aber überhaupt mit diesem Vorsprung? Das Alter der Cathedrale S. Maurice wird bestimmt durch die Nachricht *a. 1153 obiit Normandus de Doe* [Bischof seit 16. März 1150] *qui . . . voluturas lapideas miro effectu aedificare coepit.* Also die Gewölbe begann er zu bauen! Diese waren aber, wie die Form der Pfeiler und Mauern verbürgt, von Anfang an so vorgesehen, wie sie sind. Im Hinblick auf die colossalen Dimensionen des Gebäudes wird man den Beginn der Bauführung mindestens um acht bis zehn Jahre zurücksetzen müssen. Also könnte der Meister von St. Maurice mit knapper Noth die Vorhalle und den Chor, niemals das erst nach 1144 erbaute Schiff von St. Denis gekannt haben. Soviel von den „neun Jahren“! Ich erinnere nun noch in Kürze an das in St. Maurice befolgte System: es ist einschiffig mit je drei quadratischen Jochen im Lang- und Querhaus; die Gewölbe sind eine Verschmelzung von Hängekuppel und Kreuzgewölbe mit kräftig ausgebildeten Rippen; die Gurt- wie die Schildbogen sind spitz; zwischen den nach aussen weit vorspringenden gewaltigen Pfeilern fungiren die verhältnissmässig dünnen Mauern als blosse Füllungen. Der Grundgedanke des gothischen Systems, die Sonderung in constructiv wirkende und raumabschliessende Theile, ist hier also mit vollendeter Klarheit durchdacht und mit ebenso grosser Kühnheit — mehr als 16 m Gewölbespannung — ausgeführt. Bis auf diesen Grundgedanken ist aber in St. Maurice Alles, schlechthin Alles anders als in St. Denis. Der Gedanke, dass die Bauidee von St. Maurice

von St. Denis her eingegeben sei, ist so absurd, dass jedes weitere Wort darüber eine Verschwendung wäre. Mithin müsste der angebliche Import der Kreuzrippen aus der Isle-de-France früher stattgefunden haben, in dem zwanzigjährigen Abschnitt zwischen St. Denis und St. Etienne von Beauvais. Von künstlerischem Verkehr zwischen den beiden in Frage kommenden Schulen, die ohnedies keine Grenznachbarn sind, redet keine einzige geschichtliche Nachricht, keine einzige stilistische Analogie, wie es auch an sich das Unwahrscheinlichste von der Welt ist, dass die in Wölbungsfragen soviel ältere Erfahrung besitzende, in jeder Hinsicht glänzendere angevinische Schule bei der damals noch wahrhaft ärmlichen französischen Belehrung gesucht haben sollte. Und endlich die Hauptsache: wozu denn überhaupt ein solcher Import aus der Ferne? Die Denkmäler im Stromgebiet der unteren Loire sind leider noch nicht so genau untersucht, wie jetzt — aber auch erst seit Kurzem — die der Isle-de-France. Immerhin fehlt es nicht an bestimmten Belegen dafür, dass schon lange vor der Erbauung von St. Maurice die Kreuzrippen sowohl als die Spitzbogen in diesen Gegenden wohlbekannt waren. Ich nenne die primitiven Kreuzrippengewölbe von St. Croix in Quimperlé und St. Hilaire in Poitiers, in Betreff deren allgemein zugegeben wird, dass sie spätestens in den Anfang des zwölften Jahrhunderts gehören; an die achtrippigen in St. Aubin zu Angers, die sechsrippigen in Ste. Trinitée ebendaselbst; an die Verbindung von Rippen mit Kugelgewölben in Saumur und Fontevrault; an die einfachen Kreuzrippengewölbe in der Cathedrale von Le Mans, die der Bauperiode von 1142—1158 angehören, und ebenfalls durch kein Anzeichen auf französischen Einfluss schliessen lassen, so wenig als die Kirchen von S. Laumer in Blois und St. Aignan.

Wir stellen somit fest: ausserhalb der Isle-de-France und Normandie hat auch an der unteren Loire, mit dem Mittelpunkte in Angers, eine Um- und Fortbildung des Kreuzrippengewölbes sich vollzogen, die ihrer allgemeinen Tendenz nach ohne Widerrede in den Begriff des „Werdens der Gothik“ einbezogen werden muss. Wenn aber die normannische Vorgothik erst durch ihre Aufnahme in die französische zu voller Entwickelung kam, so blieb die angevinische selbständig bis zum Schluss des zwölften Jahrhunderts. Die oft erörterte Frage nach dem „ersten gothischen Gebäude“ ist dahin zu beantworten, dass es zwei solcher „ersten“ giebt: neben St. Denis St. Maurice.

Wir haben also eine Erscheinung vor uns, die in der Geschichte des menschlichen Geistes öfters vorkommt: die Duplicität eines epochemachend neuen Gedankens. Sie ist hier um nichts schwerer zu begreifen als etwa die gleichzeitige Entdeckung der Differenzialrechnung durch Newton und Leibniz. Ebenso müssig, wie der Streit um die Priorität ist, ebenso beschränkt ist die Anschauungsweise, welche die Cathedralen von Angers und Poitiers für weniger „gothisch“ als die französischen Kathedralen erklären und damit diese Denkmäler, die sicher zu den künstlerisch machtvollsten Ausserungen des ganzen Jahrhunderts gehören, im Werthe herab-

drücken will.[1]) Dass die französische Schule die Oberhand gewann, sicherte der späteren Entwickelung der Gothik die grosse Einheitlichkeit und Consequenz, die sie auszeichnet; zugleich aber war es unzweifelhaft das Gegentheil von Bereicherung des künstlerischen Ideenschatzes. Wenn es der angevinischen Schule versagt worden ist, auf den allgemeinen Gang der baugeschichtlichen Entwickelung Einfluss zu gewinnen, so lag das nicht bloss an den bekannten zu Gunsten der französischen Schule die Entscheidung wendenden äusseren Umständen, es lag auch an einem inneren Antagonismus. Die angevinische Schule beharrte auch in der gothischen Epoche auf den dem Westen eigenthümlichen Planformen des einschiffigen Saales und der Hallenkirche; die französische Gothik dagegen war innigst mit dem Wesen der Basilika verbunden und diese war nun einmal das Centralproblem des abendländischen Kirchenbaues. Nur einem mit der Basilika im Bunde stehenden Stil konnte ein Welterfolg zufallen.

Mit dem, was bisher festgestellt wurde, ist aber die Geschichte des Umschwunges vom romanischen zum gothischen Stil noch nicht zu Ende. Neben den in merkwürdiger Gleichzeitigkeit auftretenden Haupturkunden dieses Umschwunges, der Abteikirche St. Denis und den Cathedralen von Angers und Sens, ist noch ein vierter Bau zu nennen, dessen ebenbürtige Bedeutung allerdings nur geahnt, nicht definirt werden kann. Ich meine die Cathedrale von Chartres. Der Ruhm des heutigen, nach einem Brande am Ende des zwölften Jahrhunderts errichteten Gebäudes hat einigermassen vergessen gemacht, dass ihm in den vierziger Jahren ein Bau vorausgegangen ist, dessen Ueberreste als ein grosses geschichtliches Fragezeichen dastehen. Es ist nämlich nicht bekannt, wenigstens nicht nach der bisherigen Forschung, wie weit die damalige Erneuerung reichte; erhalten haben sich von ihr die Westthürme und das Erdgeschoss der Fassade. Die Rippengewölbe der Thurmhallen sind auf der Südseite 1134, auf der Nordseite 1145 ausgeführt. Der mächtige monumentale Zug in diesen Bautheilen fordert die Vermuthung heraus, dass auch für die Schiffe, mögen sie nun zur Ausführung gekommen sein oder nicht, eine ähnliche Construction beabsichtigt war. Einfluss von St. Denis her ist gemäss den obigen Daten ausgeschlossen; wohl aber sind, wie kürzlich W. Vöge nachgewiesen hat, Bildhauer aus der Cathedralwerkstatt von Chartres nach St. Denis gezogen worden, so dass die umgekehrte Frage wohl berechtigt wäre, ob nicht auch architectonische Einflüsse in gleicher Richtung gewaltet haben? Die Unmöglichkeit, eine Antwort darauf zu geben, wird immer eine bedauerliche Lücke in der Forschung bleiben. Vollkommen deutlich wird dagegen das Eine, dass nach der formalen Seite die werdende Gothik in Chartres weiter voran war als irgend wo anders. Während in St. Denis die Por-

[1]) Ein Vergleichspunkt, der der Cathedrale von Angers sogar zum Vortheil gereicht, ist der, dass ihre Gewölbe bis heute standgehalten haben, während sie in den meisten französisch-frühgothischen Bauten (St. Etienne in Beauvais, St. Denis, Noyon, Senlis u. s. w.) baldiger Erneuerung bedurften.



tale, in Noyon und den ältesten Theilen von Laon die Fenster noch im Rundbogen geschlossen sind, zeigen in Chartres beide den Spitzbogen, und insbesondere in der geschlossenen Gruppe von drei Portalen mit ihrem zusammenhängenden System von Statuen ist hier das grundlegende Vorbild für ein Hauptmotiv der gothischen Façadencomposition hingestellt. Selbst wenn dies der einzige Beitrag von Chartres an die werdende Gothik gewesen sein sollte, wäre es genug, um dieser Cathedrale einen vornehmen historischen Rang zu sichern. Sichere Beweise für das Vordringen von Chartreser Einflüssen nach Osten und Nordosten geben die Portale der Notre-Dame in Etampes, von St. Loup-de-Naud und St. Ayoul in Provins die beiden letzteren schon auf dem rechten Seineufer, der Zeit nach alle drei in die fünfziger und sechziger Jahre gehörend. Wiederum zeigt sich also, dass die Isle-de-France um diese Zeit noch von den Nachbarn empfangen, nicht ihnen gegeben hat.

Zum Schluss haben wir noch einen Blick auf die burgundische Schule zu werfen. Ihre Stellung in der Uebergangsbewegung ist ähnlich wie die der normannischen Schule dadurch bedingt, dass sie unlängst erst ungemein kraftvolle und glänzende Blüthen getrieben hatte. Wie sollte sie so bald schon wieder ihr Bauideal umzugestalten geneigt sein? Der Spitzbogen hatte hier nicht die anreizende Kraft des Neuen, da man seine constructiven Vorzüge längst kannte, wenn sie auch anders gewendet wurden als in den protogothischen Schulen. Ebenso war das Problem der Bildung einer basilikal gestalteten Kirche hier kein noch zu lösendes, den Erfindungsgeist aufstachelndes. Bei sehr bestimmter und einheitlicher künstlerischer Grundstimmung war die burgundische Schule nichts weniger als einseitig in ihren constructiven Mitteln. Tonnengewölbe und Kreuzgewölbe wurden in mannigfaltiger Weise combinirt; wann die Kreuzrippen zuerst auftauchten, ist ungewiss; jedenfalls wirkten sie nicht so reformatorisch wie in den bisher betrachteten Gebieten des Nordens und Westens. Seine besondere Färbung empfing das Architecturleben Burgund's im zwölften Jahrhundert durch den Antagonismus der beiden grössten Bauherren des Landes, der Orden von Cluny und Cisteaux; der erstere auf den Ueberlieferungen seiner Glanzzeit stolz beharrend, der zweite für primitive Einfachheit schwärmend, aber zugleich voll Eifers für practische Verbesserungen. Er war es denn auch, der die protogothische Bewegung in Burgund eröffnete und ihr auf längere Zeit das Gepräge gab. Der älteste uns bekannte Beleg für die Cisterciensergothik ist die Abteikirche von Pontigny[2]), erbaut bald nach 1150. Sie zeigt den Familientypus schon in voller Bestimmtheit. Ueber seine Vorgeschichte vermögen wir leider nichts auszusagen. Es ist möglich, dass er sich von der durch die Kirche von Vezelay bezeichneten Stufe aus durch unbekannte Zwischenglieder hindurch in localer Selbständigkeit entwickelt, möglich aber auch, dass hier wirklich stattgefunden

[2]) Vgl. meine Abhandlung „Zwei Cistercienser Kirchen" im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1890.



hätte, was wir für die normannische und angevinische Region in Abrede stellen mussten, ein französischer Import. Allerdings könnte derselbe sich nur auf den allgemeinsten Grundgedanken bezogen haben, da derselbe unter den Händen der burgundischen Cistercienser sofort eigenartige Gestalt annahm. Es war nicht die grössere künstlerische Freiheit, sondern die grössere constructive Sicherheit, was den Cisterciensern die neue Methode werth machte. Die Ueberlegenheit der französischen Schule nach der erstgenannten Seite hin ist augenscheinlich und gross, ebenso gewiss jedoch ist es, dass der gothische Gedanke, insofern er blosser Constructionsgedanke ist, auch in Burgund schon in der Mitte des Jahrhunderts selbständiges Leben gewonnen hatte. Gewisse romanische Erbstücke, welche die französische Frühgothik beibehielt, der Stützenwechsel, die quadratischen Mittelschiffsjoche, die sechstheiligen Gewölbe, die Emporen, sind hier frühzeitig abgelegt, ebenso in allen Theilen der Rundbogen, der in Sens, Senlis, Noyon und den ältesten Partien von Laon die Fenster und Arkaturen noch im Besitz hat. Dennoch bringen Noyon und Laon in ihrer Gesammterscheinung das gothische Stilprincip unvergleichlich voller zum Ausdruck als Pontigny und seine Verwandten. Dieser Vergleich macht einleuchtend, dass es in der Gothik doch nicht allein auf „Logik“ ankommt, denn an dieser haben es die Cistercienser wahrlich nicht fehlen lassen; was bei ihnen die Gothik auf der Stufe des Rudimentären zurückhielt, war die asketische Tendenz. Man darf wohl für wahrscheinlich erklären, dass ohne den durch die Cistercienser herbeigeführten Zwiespalt die Burgunder mit ihrer hohen baukünstlerishen Begabung auf die Gestaltung der Gothik in Frankreich stärkeren Einfluss gewonnen hätten, als wirklich geschah. So brachten sie es nur zu einer isolirten und im Keime schon verkümmerten Provinzialkunst, die um dieselbe Zeit, wie die angevinische, der französischen Hegemonie unterlag.

Ich fasse zum Schluss den Gegensatz zwischen der herrschenden Anschauung und der meinigen noch einmal kurz zusammen. Nach jener hätte einzig und allein die Isle-de-France Anspruch darauf, die Wiege der Gothik zu heissen; schon in den ersten Decennien des 12. Jahrhunderts wäre sie als Lehrerin der Nachbarprovinzen im methodischen Gebrauch des Kreuzrippengewölbes aufgetreten und Alles, was in diesen an Analogien zur Gothik sich findet, wäre nur ein Widerhall der Originalkunst in der Pariser Region. Dagegen auf dem von mir entworfenen Bilde dehnt sich das Quellgebiet der Gothik ungleich weiter aus, von der Normandie und dem Anjou bis nach Nordburgund; kein dominirender Mittelpunkt; zwischen den einzelnen Schulen wohl gewisse Wechselwirkung, doch überwiegende Selbstständigkeit der Leistung; merkwürdig gleichzeitig dann das Hervortreten der ersten abgeklärten Meisterbauten in St. Denis, Sens, Chartres und wenig später Pontigny; nach der Mitte des Jahrhunderts engerer Anschluss der Normandie und des Gebietes zwischen Seine und Loire an die Isle-de-France; aber auf dem westlichen und östlichen Flügel die angevinische und burgundische Schule in voller Selbstständigkeit bis zum

Anfang des 13. Jahrhunderts. Erst mit diesem trat wirklich ein, was nach der von mir bekämpften Lehre von Anfang an bestanden haben soll: die Centralisation unter französischer Vorherrschaft. In der That würde das geschichtliche Phänomen der Gothik etwas Zufälliges behalten, wenn ihre Basis eine so enge gewesen wäre, wie behauptet wird, wenn ihr Sein oder Nichtsein von Anfang an nur von jener einzigen Schule abgehangen hätte. Wir können uns jetzt wohl denken, dass unter veränderten Conjuncturen die Gothik eine andere Gestalt gewonnen hätte: dass sie ganz ausbleiben konnte, ist undenkbar. Auch ist sie nur in jenen Theilen Frankreichs zu voller Blüthe gekommen, wo ihr eine autochtone frühgothische Bewegung vorausgegangen war!

Nun ist aber die geschichtliche Bedeutung der ausserfranzösischen Schulen in der primitiven Gothik mit der Anerkennung der oben umschriebenen Ansprüche noch nicht erschöpft: wir müssen hinzurechnen, dass von ihnen und nicht von der Isle-de-France aus die ersten Einwirkungen der Gothik auf das Ausland entsprungen sind. Sens und weiterhin die Normandie haben England[3]) gewonnen; das Anjou hat seine Domicalgewölbe und seine Hallenkirchen — es ist noch nicht aufgeklärt auf welchem Wege — auf der Pyrenäenhalbinsel eingeführt, wo eine bedeutende Denkmälergruppe des Uebergangsstiles durch sie ihr Gepräge erhielt[4]); vor Allem aber war es Burgund, das durch das Medium des Cistercienserordens seinen Einfluss in der ganzen katholischen Welt, von Schottland bis Sicilien, von Spanien bis Skandinavien, bemerklich machte. So konnte es geschehen, dass die burgundische Frühgothik, nachdem sie in der Heimath ihre besondere Existenz schon aufgegeben hatte, als eine mächtige Strömung im deutschen Uebergangsstil fortlebte, und vollends Italien verdankte Alles, was es an Kenntniss des gothischen Wesens empfing, Burgund allein (vgl. meinen Bericht Repert. Bd. XVIII, S. 379). Ohne die Vorfrucht der burgundisch-cisterciensischen Frühgothik hätte die Hochgothik des 13. Jahrhunderts niemals mit solcher Leichtigkeit von Europa Besitz ergreifen können.

---

[3]) Von England, nicht von Frankreich, hat die Bretagne die erste Kenntniss der Gothik empfangen.

[4]) Die Hallenanlage wurde in Portugal, wo sie zuerst in der Cistercienserkirche Alcobaza sich zeigte, dauernd heimisch, s. die berühmten Abteien von Belem und Batalha.

Zu Raffaelino del Garbo.

(Berichtigung.)

Im 2. Heft des XVII. Bandes dieser Zeitschrift in einem Aufsatze über Raffaelino del Garbo schrieb ich, dass das von Vasari und den von ihm abhängigen Gewährsmännern im Refectorium des Klosters der Mönche di Castello, dem späteren Kloster S. Maria Maddalena de' Pazzi, erwähnte Fresco Raffaelino's, die wunderbare Speisung der Fünftausend in der Wüste, nicht mehr aufzufinden sei. Ich nahm an, Vasari, der das Gemälde nicht selbst gesehen zu haben scheint, habe es mit einem Fresco des Abendmahls verwechselt, das sich noch heute in dem ehemaligen Refectorium, einem jetzt als Archiv dienenden Raume der jenen Theil des ursprünglichen Klosters einnehmenden Caserne der Carabinieri befindet. Kürzlich bin ich jedoch durch Herrn Director Ridolfi auf das Vorhandensein jenes von Vasari erwähnten Wandgemäldes aufmerksam gemacht worden. Es befindet sich in einem der Schulzimmer der Scuola elementare, der ein Theil des gewaltigen Häusercomplexes des ehemaligen Klosters eingeräumt ist (Eingang in Via Colonna). Dorthin soll es vor mehreren Jahren aus dem ehemaligen Refectorium übertragen worden sein. Jetzt ist es über eine Thüre eingemauert und zwar so, dass die Thüre gerade in die Mitte des Bildes einschneidet. Doch lässt die ganze Composition des Bildes darauf schliessen, dass es auch an seinem ursprünglichen Bestimmungsorte sich über einer, wenn auch niedrigeren Thüre befand. Bei einer, vermuthlich schon in früheren Zeiten vorgenommenen Vergrösserung der Thüre ist ein Theil des Bildes zerstört worden und zwar fehlt der untere Theil der Figuren Christi und der Jünger, welche die Mitte der Bildfläche einnehmen. Man hat sie sich auf einer Anhöhe stehend zu denken, Christus hält in der einen Hand die fünf Brote, mit der anderen segnet er die Fische, die ihm ein Knabe bringt. Hinter dem Meister stehen die Jünger. Die Figur Petri hat ein in die Wandfläche eingeschlagener Einschnitt zum grössten Theil fortgenommen. Einige der Jünger haben sich von der Hauptgruppe getrennt und theilen die Lebensmittel an das Volk aus, das rechts und links im Vordergrund lagert. Unter ihnen Frauen mit Kindern, ansprechende Genregruppen. Im Hintergrund erstreckt sich die Stadt am Ufer des Meeres, auf dem ein Schiff mit geblähten Segeln fährt. Die

Figuren, besonders die des Vordergrundes, sind bedeutend über Lebensgrösse. Sie zeigen eine, theils auf Filippino Lippi, theils auf Perugino zurückgehende Stilmischung, wie sie Raffaelino's Werken aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts eigen ist. Besonders der farbenprächtigen Madonna zwischen Stephanus, Laurentius, Johannes dem Evangelisten und Bernhard vom Jahre 1505 in S. Spirito in Florenz ist der Stil dieses Frescos eng verwandt. Seine Entstehung dürfte aber noch um einige Jahre später anzusetzen sein. Die breit und malerisch hingelagerten Frauengestalten des Vordergrundes setzen Bekanntschaft mit den Fresken Sarto's und Franciabigio's voraus, auch an Raffael's Messe von Bolsena wird man angesichts der Composition des Bildes über und neben der Thür erinnert.

Das Abendmahl in dem jetzigen Archiv der Carabiniericaserne ist kein Werk des Raffaelino del Garbo, wie ich irrthümlicher Weise annahm, als ich die Wandgemälde dieses Raumes vor einigen Jahren unter sehr ungünstigen Umständen flüchtig sah, sondern des Franciabigio. Der Meister hat sich mit seinem Monogramm F. B., worauf mich Herr Director Ridolfi aufmerksam machte, an einem Tischbein ungefähr in der Mitte des Bildes bezeichnet. Von Franciabigio rührt auch die kleine Verkündigung über der Thür und der hl. Augustinus im Studio sowie die Einzelfiguren des hl. Nikolaus, Augustinus und der Monika und das Crucifix mit Franziscus und Dominicus im gleichen Raume her. Letztere Gestalten sind etwas schwächer und vermuthlich unter Mithilfe von Schülern enstanden.

H. Ulmann.

Litteraturbericht.

Architektur.

G. Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. Strassburg. K. J. Trübner. 1895. 8⁰. S. 36. Taf. LX.

Die Physiognomie der architektonischen Kunstschöpfungen, wie die psychologische Wirkung ihrer Erscheinungen beruht im Wesentlichsten in den Relationen ihrer Abmessungen zur Umgebung, zur Natur und zum Menschen, sowie in den Verhältnissen der einzelnen Theile des Bauwerks zu einander und zum Ganzen. Auf dieses proportionale Zusammenklingen — auf der Harmonie der Verhältnisse, der Eurythmie der Alten, gründet sich fast ausschliesslich die geheime Macht, welche die äussere Gestaltung, welche die Innenräume auf uns ausüben. Neben dieser alles Andere dominirenden Potenz tritt die Bildung der Einzelheiten, die Form der Oeffnungen, die Gestaltung der Pfeiler etc., Farbe und Dekoration weit in den Hintergrund und alle diese Details machen sich auch nur insoweit geltend, als sie ihrerseits wieder die Gesammtverhältnisse modifizieren, einzelne Theile in andere Beziehungen zum Ganzen setzen. Ob z. B. in den Florentiner gothischen Kirchen die Gewölbe von achtseitigen Pfeilern oder von einer korinthischen Säule getragen werden, bleibt sich für die Raumwirkung gleich, wenn die Säule dieselbe Stärke hat wie die Pfeiler, aber jene würde sich bedeutend ändern, wenn an Stelle der dünnen Stützen viereckige Pfeiler wie in frühromanischen Kirchen treten würden. Die Schönheit des Innern des Pantheon oder von Redentore u. s. w., hängt nicht von der römischen Detailgliederung der Gesimse, Säulen, Nischen u. s. w. ab, sondern davon, dass diese in richtiger Abmessung an dem richtigen Ort eingefügt sind, dass sie Wände und Gewölbe gliedern und angenehme Contrastwirkungen hervorbringen. In der Marcuskirche, in den Ravennatischen Basiliken, wo die plastische Gliederung so sparsam angebracht ist, vereinigen sich ausschliesslich die Beziehungen der verschieden hohen Bogenstellungen zu der herrlichen Wirkung des Innern, die durch die energischen Contraste der goldenen Lichter zu den tiefen Schatten noch gesteigert wird. Ja, auch bei den einzelnen Gliederungen, so weit sie aus verschiedenen Theilen bestehen, — Gesimsen, Säulen u. s. w. — liegt das Schwergewicht in den

Verhältnissen ihrer Elemente und in den dadurch hervorgerufenen Gegensätzen. Die Säule hat nicht blos zum Schmuck ihr Capitäl und ihre Base, sondern damit dieselben einen entschiedenen Contrast bilden zur aufstrebenden Linie des Schaftes, und das Verhältniss dieser drei Theile zueinander, wie es die Antike herausgebildet, ist kein absolutes, sondern von dem künstlerischen Gefühl nur für jene Tempelfronten als günstigste Norm festgestellt worden.

Dieser geheimnissvolle Zauber, der in den Proportionen liegt, ist schon im Alterthum Gegenstand des Studiums der Baukünstler gewesen und unzweifelhaft sind diese schon in frühester Zeit auf die Suche nach Gesetzen gegangen und haben sich solche geschaffen, mit denen die Schönheit bezwungen, jedem Willen unterworfen werden sollte. Es mochten zunächst praktische, technische Rücksichten mit ins Spiel gekommen sein, Einfügung in einen bestimmten Massstab, Vereinfachen der Rechnung, Anschluss an symbolische Zahlenfolgen u. s. w. und namentlich bei der Bestimmung der Höhenverhältnisse gewisse empirische Anhaltspunkte, Vergleiche mit bestehenden Bauwerken, die nur in Verhältnisszahlen dem Besteller, dem Laien verständlich gemacht werden konnten. Es ist fast undenkbar, dass die wichtigsten Prinzipien der Massengliederung — Rythmus und Proportion — ursprünglich nicht ziffermässig festgestellt worden sein.

Das bei allen drei grossen Pyramiden genau gleiche Verhältniss der Höhe zur Seitenlänge ihrer Basis ist gewiss kein willkürliches und nicht blos durch das Gefühl auf dem Bauriss bestimmt; es ist wohl kein Zufall, dass dasselbe genau dem goldenen Schnitt entspricht (1 : 0,618), sodass die Grundfläche gleich dem Quadrat der Höhe vermehrt mit dem Rechteck aus Seite und Höhe ist ($b^2 = h^2 + bh$). Auch im hypostylen Saal von Karnak, dessen Länge zur Breite sich wie 2 : 1 verhält, ist das Verhältniss der kleinen Ordnung zur grossen das des goldnen Schnitts ($13^m : 21^m$). Dass auch der Tempel zu Edfu nach bestimmten einfachen Proportionen angelegt ist, haben schon die Architekten der französischen Expedition herausgefunden. Eine andere Combination von Basis und Höhe scheint — wie im mittleren Reich Aegyptens (Abydos), so auch in den Euphratländern für die kolossalen Thürme gewählt worden zu sein. Wenn man die Angaben von Herodot und Strabo mit den vorhandenen Ueberresten von Kujundschik und Chorsabad zusammenstellt, so scheint dort das Prinzip der Gleichheit von Höhe und Seite der Basis angestrebt worden zu sein, so dass der babylonische Thurm bei annähernd gleicher Grundfläche mit der Cheopspyramide dieselbe um $^3/_8$ von deren Höhe überboten hätte.

Der Aufbau des dorischen Tempels lässt ganz deutlich erkennen, dass demselben ursprünglich einfache Verhältnisszahlen zu Grunde lagen, die nach und nach von den Künstlern behufs Gewinnung gesteigerter Wirkung der Tempel etwas modifiziert wurden, auf die man aber gelegentlich wieder zurückgriff. Das Gesammtverhältniss von Breite zu Höhe von 3 : 2, das z. B. im Neptunstempel zu Paestum vorkommt, ist auch im Zeustempel zu Olympia aufgenommen, am Theseustempel und auf Aegina nur

um die Gesimsstärke erhöht; die Beziehungen von Säulenhöhe zur Länge der obersten Stylobatstufe sind in Aegina wie in Olympia genau 3 : 8 (d. h. 3 : 3 + 5), am Theseustempel 5 : 12 (d. h 5 : 5 + 7) und während sich die Säulenhöhe in Olympia und auf Aegina zur ganzen Höhe verhält wie 5 : 9, ist sie am Theseustempel nahezu genau 3 : 5.

Eine ganz deutliche Modifikation erfuhren diese Beziehungen beim Uebergang von der sechssäuligen zur achtsäuligen Front. Dem Architekten des Parthenon diente die genaue Höhe der Säule des Zeustempels zu Olympia als Vorbild, er musste aber die dortigen Gesammtverhältnisse von Höhe zu Breite (8 : 12, d. h. 3 + 5 : 5 + 7) beim Parthenon auf 7 : 12 (d. h. 7 : 5 + 7) reduzieren und genau dieselbe Proportion von 7 : 12 besteht auch, wie Penrose nachgewiesen, zwischen der Säulenhöhe und der Gesammthöhe des Baus (immer vom Stylobat an gemessen), so dass diese die mittlere Proportionale ist zwischen Säulenhöhe und Breite der oberen Stufe. (10,44 : 17,95 = 17,95 : 30,88). Der Stylobat des Parthenon selbst hat nach Breite und Länge die Relation von 4 : 9 (d. h. $2^2 : 3^2$). Beim Theseustempel und in Olympia ist diese : 3 : 7.

Auch bei den jonischen Tempelfronten lassen sich solche einfache Beziehungen herausfinden. Wenn die oberste Stufe des Stylobats der beiden Portiken des Erechtheions in 7 Theile getheilt wird, so ist bei der sechssäuligen Osthalle die Höhe der Säule genau 4, bei der Nordhalle 5 Theile, beim kleinen Tempel am Illissus wie beim Niketempel ist die Säulenhöhe $^4/_5$ der Breite, und die ganze Front bis über die Hängeplatte ist ins Quadrat eingeschrieben. Am Tempel zu Priene ist die Säulenhöhe genau $^2/_3$ der oberen Stufenbreite, die ganze Höhe kann der Breite gleich gewesen sein. Denn bei jonischen wie bei korinthischen Façaden lässt sich auch das Quadrat ohne Schwierigkeiten in den Hauptlinien des Baues herausfinden. (S. hierüber auch den „Stil“ von Semper, der auch das quadratische Verhältniss gerne als Ausgangspunkt annahm.) Am Vestatempel am Forum romanum war die Höhe der äusseren Säulenordnung gleich dem Radius des umschriebenen Kreises und dem ganzen Plan lag eine Sechstheilung zu Grunde, (s. m. Abhandlung in den Denkschriften der phil. histor. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 36). Dass im Pantheon der Durchmesser gleich ist der lichten Höhe des Kuppelraums, ist wohl auch kein Zufall, die beiden inneren Ordnungen verhalten sich wie 3 : 2; selbst am späten Vorbau ist die ganze Höhe $\frac{3}{4}$ $(\frac{9}{12})$ und die Säulenhöhe $^5/_{12}$ der Breite, der ganze Portikus aber $^3/_5$ des äussern Kuppeldurchmessers.

Vitruv giebt Zahlenverhältnisse für Säulenordnungen, für Atrien, Säle, für die Anlage der Tempel u. s. w. und ihm folgten die Architekten der Renaissance. In S. Lorenzo in Florenz von Brunellesco ist die Höhe des Mittelschiffes und diejenige der Bögen zwischen Mittelschiff und Seitenschiff der doppelten resp. Breite gleich; in dem leider verbauten Refektorium von S. Giorgio von Palladio verhielt sich Breite zu Höhe zu Länge genau wie 2 : 3 : 6, im Schiff von Redentore 3 : 4 : 6 und in S. Giorgio ist

das Schiff genau doppelt so hoch als breit und die Länge ist gleich der Höhe. In beiden Kirchen ist die Höhe der Vierungskuppel gleich dem dreifachen Durchmesser (mit resp. ohne Laterne).

Dass endlich auch die Höhen der Mittelschiffe gothischer Dome zu ihrer Breite mehrfach in ganz bestimmten einfachen Zahlenverhältnissen stehen (2 bis 3 : 1), ist bekannt.

Es wäre wohl möglich, die Reihe der Denkmäler, deren Proportionen auf einfache arithmetische Beziehungen sich zurückführen lassen, bedeutend zu vermehren; es mögen aber obige Beispiele genügen, um hier darzuthun, dass wir durchaus nicht prinzipiell gegen solche Wahrnehmungen eingenommen sind, dass wir uns gegen solche Forschungen nicht ablehnend verhalten, im Gegentheil der bestimmten Ueberzeugung sind, dass es auch in diesem Kreise noch Geister giebt, die den Gefühlsästhetikern sich noch nicht offenbart haben. Beruhen ja doch die reinsten Harmonien unserer Schwesterkunst ebenfalls auf den einfachsten Relationen der Schwingungszahlen.

Der Vollständigkeit halber erwähnen wir hier noch das von Thiersch neuerdings an vielen antiken und Renaissance-Bauwerken nachgewiesene Gesetz der konsequenten Durchführung einer einmal angeschlagenen Tonart durch die verschiedenen Abstufungen des Bauwerkes, das immerhin auch einiger Einschränkung bedarf. Indessen ist dieses schon von Lionardo da Vinci aufgestellte, in neuerer Zeit auch von Semper in seinen Bauten festgehaltene Prinzip eine so allgemeine, naturgemässe, an Kunstschöpfungen gemeinsame Forderung, dass wir dasselbe unmittelbar den Gesetzen des Gleichgewichtes, der Kontrastwirkung etc. anreihen können. Diesem Universal-Grundgesetz müssen sich alle bestimmten Zahlenverhältnisse als spezielle Fälle unterordnen.

Ganz anders aber stellt sich die Sache im Lichte der Dehio'schen Entdeckung. Hier sind es nicht mehr verschiedene Verhältnisszahlen, die den verschiedenen Bauwerken zu Grunde liegen, nicht mehr jene Mannigfaltigkeit der Beziehungen von Höhe zu Breite, die wir in den wenigen angeführten Beispielen constatiren konnten, sondern es soll nur Eine Norm eine Reihe der hervorragendsten Bauwerke, vom Thurm zu Babel bis zur Peterskirche — Alterthum, Mittelalter und Renaissance (mit wenigen bestimmten Ausnahmen), — beherrschen: das des gleichseitigen Dreiecks, so dass sich also überall die hervortretenden Höhen- und Breitendimensionen eines Bauwerks — nicht blos in der Fläche der Façade, sondern in seiner Körperlichkeit verhalten sollen wie $2 : \sqrt{3}$ oder $1 : 0{,}866$!

Schon dieses incommensurable Maass, zu dessen Berechnung ein Pythagoras nothwendig war, müsste dem Praktiker einige Bedenken erregen, es widerspricht auch entschieden der Tendenz nach möglichst abgerundeten Maassen, wie sie schon an zahlreichen antiken Bauwerken konstatiert worden sind. Indessen liesse sich dieser Einwand auch gegen den goldenen Schnitt erheben, der aber nur vereinzelt Anwendung gefunden, überdiess durch die einfachen Verhältnisse 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 u. s. w. gebrauchsfähig gemacht werden konnte.

Der Verf. belegt nun seine Behauptung, dass jenes Gesetz der Triangulation nahezu in allen Bauepochen Gültigkeit gehabt habe, mit 122 Zeichnungen, Ansichten und Schnitten, unter denen in der That einige so auffallend sein Dogma zu bestätigen scheinen, dass wir gerne glauben wollen, es sei den betreffenden Bauten in der That das genannte Proportionsgesetz zu Grunde gelegt worden. Wir wollen den interessanten und völlig überzeugenden Durchschnitt von S. Petronio in Bologna sowie das Document des Piacentiner Geometers Stornaloco ohne Weiteres gelten lassen als Beispiele, dass es zu allen Zeiten Künstler gegeben hat, die ihre Werke in den ersten Entwürfen auf naheliegende geometrische oder arithmetische Normen aufgebaut haben, um wenigstens für den Anfang einen Anhaltspunkt zur Bestimmung von Höhendimensionen zu gewinnen, für deren Feststellung uns das blosse Gefühl in der That im Stich lässt; aber wir betrachten diese und die anderen zutreffenden Exempel nur als vereinzelte Fälle, die sich jenen anreihen, die wir eben angeführt haben und es ist interessant, zu bemerken, wie die Dehio'sche Triangulation, nämlich 21 : 24, sich derjenigen des goldenen Schnitts (14,8 : 24) und den erwähnten, an griechischen und römischen Tempeln konstatierten Verhältnisszahlen $^{7}/_{12}$ ($^{14}/_{24}$), $^{5}/_{8}$ ($^{15}/_{24}$), $^{2}/_{3}$ ($^{16}/_{24}$), $^{5}/_{7}$ ($^{17}/_{24}$) und $^{3}/_{4}$ ($^{18}/_{24}$) anschliesst.

Indessen geben uns jene vereinzelten Beispiele, wo das Triangulationsdreieck zu stimmen scheint, kein Recht, dasselbe zu einer so allgemein verbreiteten Regel zu erheben, wie D. annimmt, denn weitaus die grössere Zahl von jenen Ansichten und Querschnitten, die als Beweismaterial vorgelegt werden, — und sicherlich ist die Probe an noch viel mehr Objekten gemacht worden —, sind nicht derart, dass sie uns überzeugen können, ja, sie fordern geradezu die gegentheilige Ansicht heraus.

Da fällt vor Allem auf die Ungleichheit, ja Inconsequenz in der Wahl der entscheidenden Eckpunkte des Dreiecks. Bald ist die Basis durch eine innere lichte Breite gegeben, dann sind wieder Nischenausbauten (wie beim Pantheon!) und Umgänge und Seitenschiffe, selbst Thürlaibungen dazugezogen, dann wieder äussere Abmessungen mit inneren Höhen combinirt, die überhaupt auch an den verschiedenartigsten Punkten gewählt worden sind. Für die Höhe der Tempelfaçaden z. B. ist einmal die Unterkante des Architravs, dann wieder diejenige des Gesimses und endlich auch die Spitze des Tympanons maassgebend, während für die Breite einmal die äussere Säulenflucht, dann wieder die Axen und, wenn das auch nicht stimmt, eine kleine Zahl von Intervallen, also nur ein Theil der einheitlichen Front, zum Vergleich herangezogen wird. Sodann ist die Basis des gleichseitigen Dreiecks das eine Mal am Boden angenommen, dann wieder über die Sockel oder Postamente gelegt (diese als „Angehängtes“ bezeichnet), auch Attika oder Giebel einmal mitgenommen, das andere Mal nicht. Und wenn es mit einem Dreieck nicht geht, so werden zwei übereinander gestellt, oder neben oder in einander! Es ist einleuchtend, dass sich auf diese Art immer Punkte finden lassen und wenn es trotzdem einmal nicht stimmen will, so wird die Aufnahme oder Reconstruction als ungenau bezeichet,

während wir dagegen den Eindruck gewonnen haben, dass Dehio es mit der Authenzität seiner Zeichnungen nicht ganz genau nimmt. (Vom Tempel v. Priene haben wir aus gleicher Quelle eine ganz andere Ansicht und Nohl's Handskizzen können doch hier nicht als Belege angeführt werden!) Wie gesagt, nach solcher Methode lässt sich jede Proportion in einer Zahl von Bauwerken nachweisen.

Der Verfasser scheint übrigens auch nicht ganz im Klaren zu sein über den Zweck, über die Absicht in der vermeintlichen Verwendung des Triangulirungssystems: mehrfach wird der bedeutende „Empfindungseindruck besonders starker Einheit und Harmonie des Raumes“ auf die Durchführung jenes Canons (und ihrer Wiederholung in ähnlichen Dreiecken) zurückgeführt (Felsendom, Sophienkirche), ihr also eine ästhetisch-psychologische Bedeutung zugeschrieben, — andererseits wird das „normative Dreieck“, namentlich bei den Kuppel- und Octogonbauten, durch Punkte gezogen, die gar nicht in Einer Ebene liegen, die also dem Beschauer nur ein verschobenes, gedrücktes Bild des Dreiecks geben, oder auch durch Punkte, welche nie zusammen in Betracht fallen, ja, die nie zugleich gesehen werden können, so dass hier also nur eine doctrinäre Speculation mit der Triangulirung verfolgt worden wäre.

Der Entdecker dieses Gesetzes erklärt übrigens selbst, dass einzelne baugeschichtliche Perioden nicht in das System passen: es fehlt Aegypten, es fehlen die bedeutendsten dorischen Bauten, wie die altchristlichen Basiliken; dann „geht die Regel wieder am Ende des dreizehnten Jahrhunderts verloren“, so dass dieselbe nur an vier gothischen Domen in Frankreich und Deutschland nachgewiesen werden kann. Unter den Renaissancisten erklärt der Verf. nur Alberti und Bramante als „Verehrer der ästhetischen Eigenschaften des gleichseitigen Dreiecks“, und auch Raphael scheint in dem Sposalizio demselben Rechnung getragen zu haben. Wir wollen das nicht bestreiten, aber wo sind die herrlichen Interieurs und Façadenverhältnisse von Palladio und Sanmichele und endlich die grosse Raumesarchitectur der Spätrenaissance? Auch Michelangelo wird noch als Anhänger des Systems genannt, er griff auf Bramante's Plan zurück und vielleicht meinte M. A. „damit die Rückkehr zur Triangulation“. In der That schneidet das Dreieck die äussersten Fluchten der beiden Kreuzarme am Boden, dann die Ecken des Hauptgesimses der (spätern) Façade, sodann die Peripherie des Gesimses am Tambour der Kuppel, und die Spitze liegt im Gesims der Laterne! Wo soll sich nun der Beschauer hinstellen, um dieses Dreieck zu sehen?

Wir müssen uns auf diese Vorführung der Beweismittel des Verf. beschränken und glauben, dass sie genügt, um unserer Meinung Ausdruck geben zu dürfen, dass der Verf. in seiner Tendenz, sein Triangulationsprinzip über ganze Epochen der Baugeschichte auszudehnen, wohl zu weit gegangen ist, dass er nach unserer Ansicht darin irrt, wenn er auf vereinzelte Fälle ein allgemein gültiges System aufbauen will.

Unsere Zeit verhält sich solchen Abstraktionen gegenüber durchaus

ablehnend. Zunächst glaubt sie überhaupt nicht daran; sodann können wir uns zum Voraus bestimmten Proportionen nicht anschliessen, weil wir an eine Menge praktischer Bedingungen in der Dimensionirung der Bauwerke gebunden, weil wir schon in der Wahl der Axenweiten und Stockwerkshöhen, d. h. im Rythmus der architektonischen Komposition beschränkt sind und in den meisten Fällen das Kunststück nur darin besteht, möglichst viele Räume auf einer zu kleinen Fläche zusammenzupferchen; ferner verfügen wir an Stelle jener mathematischen Anhaltspunkte über die Kenntniss einer unzähligen Menge von Bauwerken, die, wie unsere Schulen, unser Gefühl an die verschiedenartigsten Proportionen gewöhnen, und endlich steht auch unsere moderne Tendenz nach Individualisirung, nach Gruppirung und mannigfaltigster Combination verschiedenster Elemente allen diesen schematischen Grundlagen feindlich gegenüber. Das beweist aber nicht, dass solche in früheren Zeiten nicht im Gebrauch waren. Im Gegentheil ist es völlig glaubwürdig —, auch wenn keine Denkmäler darauf hinweisen würden, dass in den Anfängen von geschichtlichen Perioden, bei der Entstehung neuer bautechnischer Probleme, die Bauleute sich auf einfache Zahlenverhältnisse stützten und sich ihrer als Ausgangspunkt für ihre Baurisse bedienten. Wir wissen ja auch, welch grosse Rolle die Zahlensymbolik im Alterthum, bei den Aegyptern und den griechischen Philosophen spielte, und dass diese bei der Anlage ihrer Tempel mit ins Spiel kam, lässt sich nach obigen Beispielen kaum bezweifeln.

Eine andere Frage ist, ob das Zusammenklingen einfacher Massverhältnisse auch für die psychologische Gesammtwirkung der Bauwerke von Bedeutung ist? Auch diese Frage können wir nicht unbedingt verneinen. Unser Gefühl ist freilich dafür unempfindlich geworden, abgestumpft durch den Anblick unendlich mannigfaltiger Bauwerke, — aber gestützt auf ganz bestimmte Wahrnehmungen möchten wir doch der Ueberzeugung Ausdruck geben, dass die Empfänglichkeit noch ganz unbewusst dafür besteht, dass der Sinn dafür in unsere Seele gelegt ist. Grosse, hervorragende Bauwerke von ewig giltiger Schönheit sind auf dieser Grundlage geschaffen worden, wir haben die wohlthuende erhebende Wirkung ihrer Verhältnisse empfunden, ahnunglos diesen innern Zusammenhang anerkannt und Niemand dürfte sich unterfangen, auch nur eine Linie an denselben von ihrer Stelle zu rücken, ohne sofort die Harmonie des Ganzen zu stören. Ist es wirklich ein Zufall, dass mit diesen Massen- und Linienharmonien auch einfache geometrische und arithmetische Verhältnisse verknüpft sind, dass diese mit jenen Harmonien in Zusammenhang stehen?

Wir haben dem gelehrten Verf. der eingangs erwähnten Schrift nicht unbedingt folgen können und wir möchten bezweifeln, ob er seiner Hypothese viele Anhänger gewinnen wird.

Indessen bietet seine Untersuchung doch eine werthvolle Förderung zur Lösung einer Frage, auf die wir hier näher einzutreten die Gelegenheit ergriffen haben — zur Erforschung der Beziehungen einfacher geometrischer und arithmetischer Proportionen zur Wirkung architektonischer Schöpfungen.

Sollten solche Untersuchungen, was wir vorläufig noch nicht voraussetzen wollen, auch zu einem praktischen Ergebniss führen, so soll damit der freiesten Thätigkeit künstlerischer Empfindung keine Begrenzung geschaffen werden, es könnte nur in das Chaos unendlicher Mannigfaltigkeit ein bestimmtes ordnendes Prinzip eingeführt werden — eine Gesetzmässigkeit, der sich zu unterwerfen die grössten Künstler nicht verschmäht haben, Meister, deren Gefühl viel empfindlicher war für Eurythmie und Gleichgewicht der Massen, als dasjenige unserer Zeit. *Hans Auer.*

Burgenkunde. Forschungen über gesammtes Bauwesen und Geschichte der Burgen innerhalb des deutschen Sprachgebietes von **Otto Piper.** Mit zahlreichen eingedruckten Abbildungen. München, Theodor Ackermann. 1895. 8⁰. XV u. 836 S.

Der Verfasser, Dr. jur. Otto Piper, bezeichnet in der Einleitung die Forschungen, die er im vorliegenden Werke niedergelegt hat, und deren Ziel die „Kenntniss der deutschen Burg" ist, als Hauptaufgabe seines Lebens. Und in der That haben wir es mit einer Arbeit zu thun, die ihrem Umfange und ihrer Ausführung nach den zielbewussten Fleiss von Jahrzehnten zur Voraussetzung hat.

Wohl auf keinem anderen Gebiete hat sich gelegentliche Schriftstellerei und dilettantische Selbstgefälligkeit bisher so breit gemacht als auf dem des Burgenbaues. Erscheint somit auch der polemische Charakter der das ganze Buch durchzieht, bei Berücksichtigung der bisherigen Leistungen bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt, ja sogar unvermeidlich, so ist der Verfasser zweifellos hierin doch zu weit gegangen. Mit sichtlichem Behagen greift er alle veralteten Theorieen auf, geisselt er den Unsinn und die Unrichtigkeiten, die im Einzelnen geleistet worden sind, und zwar mit einer Ausführlichkeit, dass die Darstellung beständig wie ein schäumender Waldbach über aufgeworfene Steine hinwegrauscht und der ruhige Fluss der Darstellung empfindliche Ablenkungen erfährt.

Die Polemik gegen Näher und Genossen ermüdet auf die Dauer und ist wesentlich mit Schuld daran, dass das Werk, abgesehen vom Burgen-Lexikon, zu einem Umfange von 661 Seiten angeschwollen ist, wobei noch ein grosser Theil des Textes in Petit gesetzt ist. Eine allgemeine Charakterisirung der bisherigen Arbeiten, wie sie in der Einleitung versucht ist und dort sogar ein wenig breiter hätte gegeben werden können, würde in der Hauptsache genügt und, abgesehen von einzelnen wichtigeren Streitpunkten, den Verfasser vor mancher unfruchtbaren Weitschweifigkeit bewahrt haben.

Noch ein zweiter Umstand beeinträchtigt den Werth der Arbeit. Der Verfasser will im Wesentlichen nur die deutsche Ritterburg bis um das Jahr 1550 behandeln. Er schliesst dabei Bauten wie das Heidelberger Schloss aus, während er z. B. die Marienburg wiederholt in den Kreis der Betrachtung hineinzieht. Und doch dürfte es wenig Burgen geben, die gerade in fortificatorischer Hinsicht so lehrreich sind wie die befestigte

Residenz der Pfalzgrafen (man vergl. die treffliche Arbeit des General von Horn im 2. Bande der Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses).

Damit sind die grundsätzlichen Ausstellungen am vorliegenden Werke erschöpft, das jeder Freund deutscher Geschichte und Baukunst als eine längst ersehnte und hochwillkommene Gabe begrüssen wird. Was dasselbe von Essenwein's 1883 erschienener „Kriegsbaukunst" in erster Linie unterscheidet, ist — abgesehen von der Ausdehnung der Essenwein'schen Ausführungen auch auf den ausländischen Burgenbau — die umfassende Selbstschau, über die Piper verfügt. Den weitaus grössten Theil der 3000 deutschen Burgen, die der zweite Theil: das Burgenlexikon, aufführt, hat der Verfasser selbst besucht, vermessen und skizzirt; er verfügt somit über ein „persönliches Material", wie es bisher Keinem zu Gebote gestanden hat und schwerlich jemals wieder zu Gebote stehen wird. Hierin liegt denn auch die Stärke des Buches. Wie viele der alten, ohne nähere Prüfung aufgenommenen und tief eingewurzelten Lehren über die Entstehung, Bedeutung oder Anordnung des Berchfrits, der Schildmauer, des Zwingers u. s. w. vermag der Verfasser nicht durch einfache Aufzählung von Beispielen, die das Gegentheil beweisen, in ihrer ganzen Haltlosigkeit hinzustellen. Man erkennt jetzt erst, wie schwankend der Boden, auf dem unsere ganze bisherige Kenntniss vom deutschen Burgenbau steht, welch eine umfangreiche und schwierige Aufgabe es aber auch war, hier ein sicheres Fundament zu schaffen. Für mehr als ein Fundament möchte der Verfasser seine Arbeit selbst nicht betrachtet wissen. Vorerst gilt es noch, zu viel niederzureissen und den Boden zu säubern; der Staub muss sich erst gesetzt haben, ehe der Neuaufbau beginnt. Die Geschichte der deutschen Burg ist noch zu schreiben, der Verfasser der „Burgenkunde" erscheint als der berufene Mann dazu.

Eine leere Inhaltsangabe des Buches würde ermüden, eine Analyse der Arbeit zu grossen Raum beanspruchen. Nur einige wenige Punkte seien herausgehoben. Nach einer allgemeinen Betrachtung über den Begriff, die verschiedenen Arten der Burgen und deren Hauptbestandtheile behandelt Verfasser im zweiten Capitel die viel umstrittene Frage nach dem römischen Ursprung der ältesten deutschen Burganlagen, für den bekanntlich Krieg von Hochfelden seiner Zeit mit Entschiedenheit eingetreten war. Im Ganzen gilt diese Anschauung des sonst so verdienstvollen Begründers der Burgenkunde längst als überwundener Standpunkt, die Gründlichkeit, mit der Piper ein Argument nach dem andern auf Grund unanfechtbarer litterarischer und technischer Beweismittel über den Haufen wirft, verdient dennoch volle Anerkennung. Mögen auch die Ergebnisse der neuesten Limes-Forschung dem Verfasser noch nicht zu Gebote gestanden haben, seine Schlussfolgerungen auf S. 114 f. werden schwerlich dadurch geändert, und in Zukunft nur bei unzweifelhaftem Nachweis, in seltenen Ausnahmefällen einzelne Bautheile oder die örtlichen Verhältnisse einer deutschen Burg mit römischen Befestigungsanlagen in Verbindung gebracht

werden. Bezüglich des opus spicatum können wir uns jedoch nur Durm's Ansicht anschliessen: von einem „statischen Motiv" einzelner Steine kann bei Mörtel-Mauerwerk keine Rede sein; es ist und bleibt eine technische Spielerei.

Nicht ganz so glücklich wie gegen Krieg und die übrigen Romanisten polemisirt der Verfasser im III. Cap. gegen die Mota-Theorie von Cohausen, Köhler und Essenwein. Zwar weist er richtig nach, dass die wichtige Stelle in der Vita Joannis Morinorum Epi. nur in Folge falscher Uebersetzung zu Gunsten der Erdhügelburgen verwerthet werden konnte, doch wäre gerade in diesem Falle ein eingehenderer Nachweis von der Unhaltbarkeit dieser Lieblingshypothese der neueren Militär-Architectur zu wünschen gewesen. Zu Cap. IV ist darauf hinzuweisen, dass die bekannte Stelle „more antiquorum et imitatione veterum" neuerdings als ein Zusatz aus dem XVII. Jahrhundert zur Lorcher Chronik nachgewiesen worden ist.

Für die Weise, wie sich der Verfasser zuweilen selbst Mauern errichtet, um sie gleich darauf mit schwerem Geschütz wieder umzulegen, ist die Stelle auf S. 147 bezeichnend, wo er F. X. Kraus die Berechtigung bestreitet, aus der Mangelhaftigkeit des Bruchsteinmauerwerkes auf eine mittelalterliche Entstehung zu schliessen. So gewiss dies richtig ist, so ungewiss ist, ob überhaupt durch die Ausdrucksweise „schlechtes Mauerwerk des ausgehenden Mittelalters" die Bauweise des ausgehenden Mittelalters als eine schlechte allgemein charakterisirt werden sollte. Schlechtes Mauerwerk ist zu allen Zeiteu hergestellt worden, und nur der Zusammenhang kann bei obiger Ausdrucksweise ergeben, ob das zeitliche Kriterium aus der Beschaffenheit des Materials oder aus anderen Quellen: Kunstformen, Ueberlieferung u. dergl. geschöpft ist. Im Uebrigen ist dem Verfasser nur zuzustimmen, wenn er die Möglichkeit einer Zeitbestimmung aus den Eigenschaften des Mauerwerks nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen gelten lässt und die Schwierigkeit einer solchen Datirung gerade bei mittelalterlichen Bauten betont. Weder Buckelquadern, noch Fischgräten-Verband sind einer bestimmten Epoche ausschliesslich eigen; guter und schlechter Mörtel kommt gleichzeitig, zuweilen sogar bei denselben Bauten neben einander vor.

In dem über Steinmetzzeichen handelnden V. Capitel nimmt die Polemik gegen die längst abgethane Rziha'sche Schlüssel-Theorie einen zu breiten Raum ein, während die Sammlung der Steinmetzzeichen, wenn einmal begonnen, viel weiter hätte ausgedehnt werden können.

Im Uebrigen tritt auch hier wieder die klare, nüchterne, durch keine vorgefasste Meinung getrübte Anschauungsweise des Verfassers wohlthuend hervor, beispielsweise bei der Erklärung der Uebereinstimmung der Zeichenformen verschiedener Zeitalter aus ganz natürlichen, in dem gleichen Bedürfniss und der gleichen Technik begründeten Ursachen.

Nach diesen mehr allgemein gehaltenen Betrachtungen tritt der Verfasser mit dem VI. Capitel in die Specialuntersuchung des mittelalterlichen Burgbaues in seinen einzelnen Theilen ein. Er beginnt mit dem „Berch-

frit“ — diese Schreibweise sollte allgemein adoptirt werden, damit die auf falscher Ableitung beruhende Vorstellung des „Bergfriedens“ endlich aufhört — und unterscheidet dabei als die beiden Hauptarten den Festungsthurm und Wohnthurm. Ueber deren Stellung, Verdopplung, Grundrissformen, innere Einrichtung u. s. w. wird viel Neues uud Treffliches vorgebracht. Grundsätze wie den, dass aus der Grundform (rechteckig oder rund) des Berchfrits ein einigermaassen sicherer Schluss auf die Erbauungszeit nicht gemacht werden kann, wird Mancher für selbstverständlich halten, und doch ist es mit Dank zu begrüssen, dass der Verfasser auf Grund seines umfangreichen Materials sich die Mühe gegeben hat, die Unhaltbarkeit der gegentheiligen Krieg'schen und theilweise auch Kohausen'schen Annahmen im Einzelnen nachzuweisen. Die oben erwähnte Nichtbeachtung einer Burganlage, wie Heidelberg sie bietet, rächt sich am deutlichsten bei der Schilderung der Entwicklung der Befestigungs-Thürme, wofür der Heidelberger Glockenthurm, Krautthurm und Dicke Thurm die lehrreichsten Beispiele geboten hätten. Gegenüber der Erklärung der Schildmauer (Cap. VIII) als eines verbreiterten Berchfrits glaube ich an der Ableitung dieses wichtigen Bautheils von der Mauer festhalten zu sollen. Die mit der Höhe naturgemäss wachsende Stärke führte schliesslich zu Verhältnissen, die einer grösseren Anzahl von Vertheidigern den Raum eines reduit bieten konnten, im Grunde sollte aber die Mauer an der sturmfreien Seite lediglich ein den Terrainverhältnissen entsprechender Schutz gegen die feindlichen Geschosse, ein Schild der Burg, sein. Mit Vervollkommnung der Feuerwaffen musste die Mauer dicker hergestellt und damit niedriger werden, bis sie ihren ehemaligen Charakter, wie z. B. in Heidelberg, ganz verlor. Die Unterscheidung zwischen Schildmauer und „hohem Mantel“ erscheint damit überflüssig. Die weiteren Capitel über Burgstrassen, Gräben und Thore, über Ringmauer und Zinnen, Schiessscharten und Pechnasen zeichnen sich durch besonders eingehende und gründliche Studien gleichfalls vor allen früheren Arbeiten über diese Gegenstände aus. Mit einem Abschnitt über mittelalterliches Antwerk und die Entwicklung der Feuergeschütze schliesst der erste, die Burg als Festung behandelnde Abschnitt. Die Nichtbeachtung der Manesse-Handschrift bei Verwerthung der schriftlichen Quellen hat den Verfasser um eine interessante Darstellung einer blîde und mehrerer Burg-Belagerungen gebracht.

Bei den folgenden Capiteln über die Wohnbauten der Burg (Pallas, Kemenate, Capelle etc.) und deren Einzelheiten, über die ausgekragten Bautheile, Brunnen, unterirdische Gänge u. s. w. machen sich ebenso die oben gerühmten Vorzüge einer objectiven und gründlichen Untersuchung geltend. Das beliebte Schematisiren älterer Schriftsteller wird gebührend abgefertigt, und die Nothwendigkeit der Entstehung verschiedenartiger Wohnanlagen aus den verschiedenartigen Bedürfnissen nachgewiesen.

Die Behandlung der Wasserburgen im XX. Capitel sowie der Höhlen- und ausgehauenen Burgen im XXI. Capitel ist etwas kurz ausgefallen, doch ist zu berücksichtigen, dass es sich hier nur um die allgemeine Dis-

position und die aus den localen Verhältnissen entstehenden Eigenthümlichkeiten handelt, während die Einzelheiten im Vorhergehenden bereits behandelt worden sind. Immerhin hätte die Anzahl der Beispiele besonders bei den Wasserburgen etwas vergrössert und, wenn z. B. Erbach im Odenwald genannt wurde, auch das unweit davon gelegene, weit besser erhaltene Fürstenau angeführt und beschrieben werden können. Das XXII. Capitel behandelt endlich die Gesammtanlage der mittelalterlichen Burg; der Verfasser zieht hier gewissermaassen das Gesammtresultat der vorausgehenden Untersuchungen, und doch fragt es sich, ob ein derartiger Ueberblick nicht besser als orientirende Einführung vorauszuschicken gewesen wäre. Besonders der Anfang des Capitels, worin der Einfluss des Geländes auf den Umfang, die Anlage und Ausgestaltung der Burg ausführlich erörtert und an einigen Beispielen erläutert wird, würde zu Anfang des Buches den Leser über manche Unklarheit der späteren Erörterungen hinweggeholfen und manche Wiederholung unnöthig gemacht haben. Mit Behandlung der Burgengruppen und der rechtlichen Verhältnisse besonders Mehrerer bezüglich einer Burg in Cap. XXIII und XXIV schliesst der erste Theil des Werkes.

Der zweite, etwa 150 Seiten umfassende Theil enthält das „Burgen-Lexikon“, d. h. eine gedrängte Uebersicht über etwa 3000 deutsche Burgen, aus kurzen Beschreibungen nebst Litteraturangabe bestehend, in alphabetischer Reihenfolge. Den Anspruch auf Vollständigkeit und absolute Zuverlässigkeit im Einzelnen wird Niemand bei solcher Arbeit erheben. Es handelt sich um einen sehr dankenswerthen Versuch, der einmal gemacht werden musste, und zu dessen Ergänzung alle betheiligten Kreise gern beitragen werden. Erst nach vollständiger Erledigung der in allen deutschen Staaten begonnenen Inventarisationsarbeiten wird eine genaue Uebersicht über das einschlägige Material zu erlangen und ein vollständiges Lexikon dieser Art herzustellen sein. Daneben bleibt die genaue Aufnahme und Untersuchung der bedeutenderen mittelalterlichen Burganlagen, wie solche z. B. in dem jüngst erschienenen vortrefflichen Werke des Professor F. Wibel über Burg Wertheim vorliegt, als eine der Hauptaufgaben der Localforschung bestehen. Hierfür endlich einmal eine wissenschaftliche Grundlage geschaffen zu haben, ist das grosse Verdienst des Piper'schen Buches. Möchte der Verfasser es sich nicht verdriessen lassen, durch Herstellung eines allgemein verständlichen Auszuges in Form eines Handbuches, die Resultate seiner langjährigen Arbeit weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Der Dank aller Freunde heimischer Geschichte und Kunst ist ihm auch hierbei gewiss. *A. von Oechelhaeuser.*

Francesco Malaguzzi Valeri, La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco. Bologna, Fava e Garagnani 1895. gr. 8⁰. 86 S. mit 14 Lichtdrucktafeln.

Das altberühmte Olivetanerkloster, eines der namhaftesten Kunstdenkmäler Bologna's, das durch vier Jahrhunderte vielfach mit den Schick-

salen der Stadt verknüpft erscheint, erhält in der vorliegenden Publication aus der Feder eines für die Schätze seiner Heimath nicht nur begeisterten, sondern ihrer Geschichte auch mit unermüdlichem Eifer nachforschenden jungen Gelehrten, der sich bei den Lesern des Repertoriums erst neulich durch seinen Originalbeitrag über den Palazzo del Podestà auf das Vortheilhafteste eingeführt hat, eine eingehende, durchweg unmittelbar aus den reichfliessenden archivalischen Quellen geschöpfte Darstellung.

An der Stelle eines früher dort bestandenen Augustinerklosters, i. J. 1364 gegründet, 1430 in den Fehden der Stadt mit Martin V. zerstört, wurde S. Michele durch Eugen IV. neuerdings dem Orden verliehen und seit dem Jahre 1437 in glänzender Weise ausgebaut. Die Urkunden nennen einen M° Pollo de Tibaldi als Architecten des am 8. Juli des genannten Jahres begonnenen Kirchen- und Klosterbaues, unter dessen Leitung eine ganze Schaar von Werkleuten, darunter viele Comasken, und auch der später in der Architecturgeschichte seiner Vaterstadt eine bedeutende Rolle spielende Bologneser Gaspare Naldi (er hat seit 1464 auch die Oberleitung der Bauten an S. Michele in Bosco) beschäftigt erscheinen. Schon 1455 konnte die in aller Pracht mit Malereien, Sculpturen, Intarsien ausgestattete Kirche feierlich geweiht werden. Nur Reste ihrer äusseren Umfassungsmauer haben sich in dem kleineren der jetzigen beiden Klosterhöfe erhalten, dagegen besteht noch vom ursprünglichen Bau das grosse 1445 begonnene Dormitorium und Theile des Aeussern der 1464 errichteten Sacristei. Das Uebrige war untergegangen, als die Bolognesen, von Cesar Borgia bedroht, den Hügel von S. Michele in Bosco 1502 zu einem Fort umgeschaffen hatten, um von demselben aus die Stadt zu decken. Die Mönche mussten sich in das Kloster S. Bernardo innerhalb der Stadtmauern zurückziehen und konnten erst 1514, nachdem die Stadt endgiltig der päpstlichen Oberherrschaft zurückgewonnen war, an die Stätte ihrer ursprünglichen Niederlassung wieder zurückkehren. Seither begann für S. Michele eine Periode ununterbrochener Restaurationen und Neubauten: 1517 entsteht der Bibliotheksbau, 1520 der Campanile (der nicht — wie die Tradition will — ein Werk Raffaello's da Brescia, sondern eines M° Pietro da Venezia ist), 1523 das Refectorium und die schöne Thüre der Kirche, die nach einer Zeichnung Peruzzi's von Bern. da Milano und Giac. Andrea da Ferrara gemeisselt wurde. Ueber die Ausführung der Façade, die derselben Zeit angehören muss, fehlen nähere Nachrichten, da das betreffende Rechnungsbuch verloren ging. 1525 entstand die schöne Vorhalle an dem Seiteneingang zur Kirche; 1517 malte Innocenzo da Imola das Hochaltarbild (jetzt in der Pinakothek), 1521—25 arbeitete Raffaello da Brescia die Chorstühle (als einer seiner Gehilfen ist ein M° Adriano tedesco battiloro verzeichnet), deren Ueberreste in die Capp. Malvezzi in S. Petronio gerettet, während in S. Michele selbst zwei Beichtstühle später mit Intarsien vom ursprünglichen Chorgestühl geschmückt wurden; und um dieselbe Zeit meisselte Alfonso Lombardo das noch vorhandene Grabmal Ramazzotti.

Eine der Künstlergeschichte durch die Forschungen Malaguzzi's neugewonnene Gestalt ist die des Bildhauers Bernardino da Milano. Er ist das rechte Prototyp des „tagliapietre“ der Renaissance, dem keine Arbeit zu unbedeutend dünkt, ihr den Stempel künstlerischer Durchbildung aufzudrücken. Bisher war er nur durch seine Mitarbeit an den Portalen von S. Petronio und vielleicht auch an der Façade der Madonna di Galliera bekannt; nun lernen wir ihn in seiner Thätigkeit für S. Michele durch nahe an dreissig Jahre kennen. Sie beginnt 1518 mit der Ausführung von Fenstergewänden fürs Refectorium; 1523 meisselt er das Hauptportal (s. oben) und um dieselbe Zeit arbeitet er an der (noch heute in Villa Revedin als Magazin bestehenden) sog. Capella dell' orto di sopra; 1533 lieferte er neun Säulen aus veronesischem Marmor für den mittleren Klosterhof und meisselt gleichzeitig Simsstücke, Capitelle, Eckquadern u. dgl., 1534 arbeitete er das schöne Weihwasserbecken rechts vom Eingang in die Kirche, und ebenso für das neue Refectorium Fenstergewände, Säulen, Thürpfosten, Kamine, Friese, Capitelle, Gesimse u. s. w., mit denen er erst 1540 fertig wird. Fast auf jeder Seite der Rechnungsbücher begegnet man in diesem Jahre dem Namen Bernardino's, bis ein Eintrag vom 24. April 1544 bezeugt, dass er alle seine Arbeiten für das Kloster abgeschlossen habe. Leider sind davon, ausser den im Vorstehenden als solche erwähnten, keine mehr vorhanden; sie sind bei den aufeinander folgenden Umänderungen, denen unsere Anlage in der Folge ausgesetzt war, alle verschwunden. Dieselben gehören der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts an, und haben dem Kloster die Gestalt gegeben, in der es noch heute im Wesentlichen besteht. Unser Verfasser bespricht die betreffenden Arbeiten an der Hand der urkundlichen Belege; wir können ihm indessen hierbei nicht im Einzelnen folgen. — Einen eigenen Abschnitt widmet er den kunstindustriellen Erzeugnissen, von denen das Kloster, bei dem Reichthum, dessen sich der Orden erfreute, einen wahren Schatz besessen haben muss. Alles dies ist heute spurlos verschwunden.

Das letzte Kapitel ist den Geschicken des Klosters vom Seicento bis auf unsere Tage gewidmet. Gleich zu Beginn, im Jahre 1602, begegnen wir dem Einbau des sog. Chiostro dei Caracci in den ursprünglichen ersten Klosterhof. Es ist dies der originelle achteckige Kreuzgang, der seinen Namen von den Malereien führt, mit denen ihn Lodov. Caracci und seine Schüler schmückten. Die wenigen Ueberreste, die heute davon noch zu sehen sind, können uns keinen Begriff von dem einstigen Reichthum der Compositionen und der Virtuosität der Ausführung gewähren. Uebrigens war, dank der Technik, in der die Wandbilder hergestellt wurden, ihr Zustand kaum dreissig Jahre nach ihrer Vollendung ein so kläglicher, dass sie schon damals theilweise erneuert werden mussten. Im Jahre 1606 bis 1607 entstand dann der grosse Klosterhof, ein Flügelanbau an den Schlafsaal und die Stallungen, 1614 wurde die Capp. di S. Carlo erbaut; 1659 die Kuppel und Chorkapelle in ihre heutige Gestalt gebracht. Der gleichen Epoche gehört zum grössten Theil auch die jetzige Ausschmückung des

Innern der Kirche an. Seither verlor der Orden immer mehr an Bedeutung und mit ihr nahm auch die Sorge für die Erhaltung unseres Klosters ab. Als 1797 die Mönchsorden secularisirt wurden, ward aus ihm eine Kaserne gemacht, 1804 wurde es zu einem Zuchthaus umgewandelt, 1841 wieder als Sommerwohnung für den päpstlichen Legaten hergestellt, 1849 neuerdings zur Kaserne degradirt, bis es 1860, bei Gelegenheit des Besuchs des Königs Victor Emanuel, als k. Absteigequartier hergerichtet wurde. — Heute ist es, dank der reichen Stiftung eines Bologneser Arztes, Fr. Rizzoli, zum Sitz eines orthopädischen Instituts musterhaftester Einrichtung geworden.

C. v. F.

Sculptur.

Diego Sant' Ambrogio, Il trittico in denti d'ippopotamo e le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia. Milano 1895. gr. 8. 56 S. (Separatabdruck aus dem Archivio storico lombardo Ser. III. Fasc. VIII).

Es ist das grosse Triptychon (von 2.43 m Breite auf 2.60 m Höhe), das einst den Hochaltar in der Certosa von Pavia schmückte und jetzt in der alten Sacristei ebendort aufbewahrt wird, sowie zwei Elfenbeinkästchen, die, ehemals gleichfalls in der Certosa befindlich, zu Ende des vorigen Jahrhunderts in den Besitz der Familie Cagnola in Mailand übergingen, die hier zum ersten Male eine ihrem künstlerischen Werthe entsprechende Würdigung erfahren.

Das Triptychon, — eines der hervorragendsten und uns im Zustande vollkommener Erhaltung überkommenen Specimina der florentinischen Elfenbeinsculptur vom Ende des 14. Jahrhunderts —, zeigt in 24 Scenen des mittleren, etwas grösseren Compartiments die Geschichte der h. drei Könige, während der linke und rechte Flügel in je 18 Scenen das Leben Mariae und des Heilandes zur Darstellung bringt. (Einen Ueberblick über die reiche Anordnung des Werkes, sowie über die Vertheilung der Scenen gewährt die, allerdings in gar zu kleinem Massstabe aufgenommene Photographie desselben bei Brogi No. 4638.) Während nun die Darstellungen der beiden Flügel nicht aus dem gewohnten Stoffkreise der Evangelien und Pseudoevangelien heraustreten, ist dies bei denen der mittleren Tafel fast durchaus der Fall. Sie behandeln auf Grund von heute nicht mehr nachweisbaren Legenden des frühesten Mittelalters das Schicksal der h. drei Könige, namentlich ausführlich vor dem Antritt der Reise nach Bethlehem. Ausser den Scenen der beiden letzten Reihen, die ihre Schicksale während dieser letzteren auf Grund der Evangelien in der allgemein bekannten Fassung wiedergeben, ist es denn auch unmöglich, die Bedeutung der übrigen Darstellungen im Einzelnen festzustellen. Aehnlich kommen dieselben übrigens in der italienischen Kunst nirgends wieder, in der nordischen nur einmal in den Medaillons der Kathedrale zu Amiens vor — ein Hinweis auf den französischen Ursprung des Ordens, wohl auch auf

das Schisma, dem er von 1378—1409, also gerade zur Zeit, der unser Triptychon angehört, huldigte. Denn, was die Entstehung des letzteren anbelangt, so ist sie zwischen den Jahren 1400 und 1409 urkundlich beglaubigt, insofern die Rechnungsbücher der Abtei schon zur ersten Frist eine Zahlung von 1000 Goldgulden für dasselbe wie für die beiden Elfenbeinkästchen, im Jahr 1409 aber die Abrechnung „pro completa solutione majestatum et coffanorum eburnei libras 2 m. a LIV (2054) s. V den. XI“ verzeichnen.

Was nun die von unserem Verfasser an zweiter Stelle behandelten Elfenbeinkästchen betrifft, die schon Fichard im Jahre 1536 als „duas arcas ex ebure subtilissime et artificiossime sculptas opere antiquo“ bei seinem Besuche der Certosa erwähnt, so kamen ihre Reste nach der Aufhebung der Mönchsorden zu Ende des vorigen Jahrhunderts auf Umwegen in den Besitz des Mailänder Bibliophilen G. B. Cagnola. Die Analogie der Arbeit im Allgemeinen, im Besonderen aber die Identität der decorativen Umrahmungen lassen keinen Zweifel darüber, dass sie mit dem Triptychon derselben Hand angehören. Auf den zwei Haupttafeln, bestehend in je 16 Rechtecken von 10 auf 20 Centimeter, ist die Geschichte von König Licanoro und seiner Tochter Alcenia (in Italien bekannt unter dem Titel Becco all'oca und im Mambriano des Cieco di Ferrara, sowie in Lippi's Malmantile wiederholt bearbeitet), sowie diejenige des Königs von Hibernia, beide dem Kreise der Sagen aus der Tafelrunde des Königs Artur entnommen, dargestellt. Zwei kleinere Streifen, ebenfalls aus mehreren Stücken zusammengesetzt, enthalten der eine Einzelgestalten unbekannter Bedeutung, der andere den Parismythus; zwei Serien von zusammen acht octogonen Täfelchen endlich zeigen die Geschichten von Hero und Leander und Pyramus und Thisbe.

Als Künstler des Triptychons und der Elfenbeinkästchen nennt die oben citirte Abrechnung v. J. 1409 einen „Baldassare de Ymbriachis“, in dem wir ohne Zweifel den Florentiner Baldassare degli Ubbriachi oder Embriachi zu erkennen haben, über den und dessen Familie uns zuerst G. Milanesi (Memoria dell' Arte del vetro per musaico: trattatelli del sec. XIV°. e XV°. Bologna, Romagnoli 1864) urkundliche Mittheilungen gegeben hat. Es erhellt daraus, dass unser Künstler seinen Wohnsitz noch in den letzten Decennien des 13. Jahrhunderts nach Venedig verlegt hatte, wo er nicht nur in seiner Kunst, sondern auch als politischer Agent Giangaleazzo Visconti's thätig war. Sein Sohn Benedetto übte die Kunst der Herstellung von Glaspasten für Mosaiken; die Familie scheint indess dort um die Mitte des 15. Jahrhunderts erloschen zu sein (vgl. M. Caffi, Di alcuni maestri d'arte in Lombardia im Archivio stor. ital. Ser. III t. XVII pag. 368 ff.)

Als andere Arbeiten unseres Baldassare Ubbriachi wären aus dem Vergleich mit seinen beglaubigten Werken für die Certosa namhaft zu machen: das Elfenbeintriptychon des Museo nazionale zu Florenz (aus S. M. Novella stammend) mit der Kreuzigung Christi und der Madonna zwischen Heiligen (Catalog Campani pag. 111); dasjenige des Louvre, von Jean de

Berry in die Abtei von Poissy gestiftet (Sauzay, Notice des Ivoires du Musée du Louvre, 1863 pag. 13) und das 1857 in Brüssel für das Berliner Museum erworbene (No. 548, S. 143 des Catalogs der Bildwerke der christlichen Epoche).

Was endlich den Zweck betrifft, dem die Kästchen in der Certosa gedient haben konnten, so kommt Sant' Ambrogio — da ihre Verwendung zu kirchlichem Gebrauche durch die Darstellungen profan-sagenhaften Gegenstandes auf denselben von vornherein ausgeschlossen erscheint — zu der Vermuthung, sie könnten von den Mönchen, u. z. kurz vor oder nach der Gründung ihres Klosters i. J. 1396 durch den Herzog Giangaleazzo, mit der Bestimmung angeschafft worden sein, um dem Herrscherpaare, das die neue Stiftung in besondere Gunst genommen hatte, und dessen öfterer Besuch in Zukunft zu erwarten stand, zur Verwahrung der von ihm bei solchen Gelegenheiten anzulegenden Gewänder und Schmuckstücke zu dienen, da deren jedesmaliges Hin- und Herschaffen zwischen Mailand und der Certosa zu umständlich gewesen wäre. *C. v. F.*

Malerei.

Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts von **Adolph Goldschmidt**. Berlin, Siemens 1895. 8⁰. S. 154. Mit 8 Tafeln und 44 Textillustrationen.

Wie der Titel andeutet, hat Goldschmidt seinen Untersuchungen den Albani-Psalter in Hildesheim zu Grunde gelegt. Es ist die bekannte in der Godehardikirche bewahrte Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts.

Der über die Herkunft und Entstehungsgeschichte des Codex orientirende erste Abschnitt (S. 26ff.) darf als ein kleines Meisterstück dieser Art Forschung betrachtet werden. Es wird nicht nur die bisher unbekannte Provenienz der Handschrift aus dem S. Albanikloster bei London aufgehellt, sondern in scharfsinniger Combination der im Codex sich findenden Einträge und Angaben mit den Daten der Klosterchronik auch Licht verbreitet über die Person der beiden an der Hs. betheiligten Maler. Der Schreiber (und zugleich Illustrator)[1] des Psalters wird mit Recht in dem auch der Klosterchronik bekannten Eremiten Roger vermuthet. Dass er sein Werk nicht mit dem ersten Blatt beginnt, vielmehr dieses für später ausspart, dafür lassen sich in mittelalterlichen Bilderhandschriften vielfach Analogieen nachweisen.

Dem Schreiber des voranstehenden Alexisliedes gehört auch der der Handschrift vorgeheftete Bildercyclus.

In einem zweiten Abschnitt wird die letztere in den Zusammenhang der künstlerischen Entwickelung eingeordnet. Die Bilder bedeuten der

[1]) Beide sind, wie so oft, dieselbe Person, vgl. Vöge, Eine deutsche Malerschule um das Jahr 1000, S. 41, Anm. 1.



älteren angelsächsischen Malerei gegenüber einen Rückschritt, was mit der normannischen Invasion und ihren Folgen zusammenhängen mag. Die Ornamentik weist in der That im Ganzen mehr nach Frankreich. G. stellt die übrigen im Albanikloster entstandenen illustrirten Hss. zusammen; sie zeigen grosse Verwandtschaft des Stiles. Der Prudentius Titus D. 16 des Britt. Museums, der Terenz der Bodleiana Auct. F. II, 13 gehören hierher. Die Malerschule von Bury-St. Edmund hängt, scheint es, mit der des Albaniklosters zusammen, die bekanntlich um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Matheus Paris ihre Blüte erlebt. Seine Leistungen gehören zu dem Besten, was die englische Gothik in der Art hervorgebracht hat.

Die Bedeutung der Hildesheimer Handschrift liegt nicht in ihrem künstlerischen Werth, sondern in dem ikonographischen Interesse, das die den Psalter schmückenden Illustrationen bieten. Sie sind in die Initiale zu Beginn eines jeden Psalmes eingesetzt und gehören jener Illustrationsmanier zu, deren berühmtestes Exempel der von Springer in Deutschland bekannt gemachte Utrechtpsalter bietet. G. hat seiner Arbeit daher als Einleitung eine Erörterung über die Psalter-Illustrationen des Mittelalters voraufgeschickt (S. 1—25).

Hier ist auf wenig Raum viel Material zusammengedrängt, es sind nicht etwa nur reicher illustrirte, sondern auch solche Exemplare untersucht, die nur Initialien bieten. Ueberhaupt ist nicht von den Bildern, sondern von der Beschaffenheit der Texte bei dem Gruppirungsversuch ausgegangen. Und das mit entschiedenem Glück.

Die frühmittelalterlichen Psalter-Handschriften — dies darf nach G. als sicher gelten — lassen sich nach der jeweilig verschiedenen Art der *Eintheilung* des Textes in grosse locale Gruppen sondern. Byzantinische Psalterien haben auch eine ganz bestimmte Art der Disposition; eine andere wieder herrscht im Bereich der römisch-gallikanischen Liturgie. Liturgische Rücksichten bedingen diese Verschiedenheiten der Redactionen. In Irland dagegen wie in dem von hier aus beeinflussten England und Deutschland nur eine rein äusserliche Art der Theilung in drei gleichmässige Abschnitte.

Dass hiermit ein wichtiger Gesichtspunkt für die Betrachtung *illustrirter* Handschriften gewonnen ist, liegt auf der Hand. Denn die Bilder stellen sich natürlich gerade an jenen Stellen ein, wo im Text ein Einschnit ist[2]). Und ferner: Angenommen, dass z. B. eine bestimmte Gattung von

[2]) Es darf wohl angeführt werden, dass Springer hier bereits Einzelnes aufgefallen war und auch ganz richtig (aus liturgischen Gründen) von ihm erklärt ist. Er bemerkt: „Mit einer gewissen Beharrlichkeit haftet die Illustration am LI. Psalm Quid gloriaris und am CIX. Psalm Dixit dominus domino meo, *was die kirchliche Bedeutung besonders des letzteren Psalms erklärt.*“ In einer Note wird angemerkt, dass Psalm CIX noch gegenwärtig in der katholischen Kirche zu allen Sonn und Festtagsvespern gebetet werde. „In den Illustrationen zu diesen beiden Psalmen begegnet man noch am ehesten einer festen Beziehung zu ihrem Inhalte.“ Hier sind G.'s Gesichtspunkte, wie man sieht, skizzenhaft schon angedeutet. Er ist jedoch offenbar ganz selbstständig auf die Dinge gekommen.



Illustrationen, über deren erstmaliges Auftauchen man nur Vermuthungen hat, in Handschriften wiederkehrt, die, wo nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise dieselbe Art der Theilung zeigen, so wäre offenbar ein Anhaltspunkt gewonnen, von welcher Seite die Idee zu den Bildern in letzter Linie gekommen sein möchte. Aber auch folgender Gedanke lag nahe: Sollte nicht jene „liturgische“ Art der Eintheilung, die auf die Bedeutung der einzelnen Texte so ganz anders Rücksicht nahm, auch für die Ausbildung einer eigentlichen Illustrirung der letzteren ganz anders bedeutsam gewesen sein; sollte nicht jene merkwürdigste *Gattung* der Psalterbilder, die sog. Wortillustration, die sich auf den Text doch so weitgehend einlässt, im Bereich der liturgisch bedingten Theilung aufgekommen, nicht aber in England „erfunden“ sein, wie man vermuthet hat?

G. hätte die verschiedenen Gesichtspunkte, die sich von der einmal gelegten Grundlage aus für ihn ergaben, vielleicht etwas schärfer herausstellen können, um sie dann der Reihe nach als fruchtbar zu erweisen. Er beweist gewissermassen Mehreres zu gleicher Zeit und bringt den Leser gelegentlich in Schwanken darüber, nach welcher Richtung er eigentlich steuert.

Der zuletzt angedeutete Gedanke erweist sich in der That im Allgemeinen als richtig. G. hatte früher bereits den dankenswerthen Nachweis erbracht, dass der Utrechtpsalter nicht in England, sondern in Nordfrankreich enstanden ist[3]). Aber mehr noch, die Gattung ist überhaupt nicht, wie Springer wollte, ein abendländisches Gewächs, eine Schöpfung der jugendlichen Phantasie der germanischen Völker. Denn sie ist auch in Byzanz heimisch[4]): es lassen sich in byzantinischen Psaltern Bilder nachweisen, wo sogar die gleichen Motive aus dem Text herausgehoben sind, wie im Utrechtpsalter; ganz abgesehen davon, dass Codices wie der letztere eine Fülle von Hinweisen auf die antike Cultur bieten, die an sich den Schluss gestatten, es möchte die ganze Gattung ein bereits antikes Gewächs sein. Wichtig ist nun, dass auch die textliche Eintheilung der betreffenden Codices ganz entschieden nach Byzanz weist, so dass die Vermuthung sich aufdrängt, es möchte von hier aus (und nicht von Rom) die Anregung zu jenen abendländischen Werken ausgegangen sein.

Die Gattung fand früh Aufnahme und weitere Pflege in Frankreich. Aber *ob dies* mit dem Umstande zusammenhängt, dass in Frankreich die „liturgische“ Art der Eintheilung herrschte? Französische Psalterhandschriften mit dieser Illustrationsmanier, die zugleich die römisch-gallikanische Theilung zeigten, sind vor dem 12. Jahrhundert nicht nachweisbar. Erst im 12. und 13. Jahrhundert entwickelt sich ein festes Schema dieser Art. Und andererseits ist offenbar die Aufnahme jener Illustrationsgattung in England kaum weniger lebhaft gewesen. Schon der Umstand, dass jene wichtigste französische Gruppe dieser Art offenbar im Norden Frankreichs

---

[3]) Repertorium für K., Bd. XV, S. 156 ff.

[4]) Ref. hatte bereits hierauf hingedeutet a. a. O., S. 256 Anm.

ihren Sitz hatte, scheint doch auf Beziehungen zu England hinzuweisen. Dass Werke wie der Utrechtpsalter stilistisch den angelsächsischen Illustrationen ausserordentlich nahe sind, hatte doch Springer ganz richtig erkannt. Die meisten Handschriften der Art *stammen* aus England. Und endlich: Wir haben ganz frühe abendländische Psalterien mit Wortillustrationen, die die angelsächsische Dreitheilung zeigen[5])! es sind der in der Cathedrale von Troyes bewahrte Psalter des Grafen Heinrich und der in Oxford bewahrte Doucepsalter. G. hat sich in seiner Abhandlung im Repertorium[6]) weitläufig über diese beiden Codices verbreitet, in seinem Buche werden sie überhaupt nicht aufgeführt. Wenn er S. 6 f. ausführt, dass frühe „dreitheilige“ Psalterien niemals etwas Anderes böten als Titelbilder allgemeinerer Art, so scheinen die zuletzt genannten Codices doch hiermit in Widerspruch. Auch kommt, was G. hier Titelbilder nennt, in Psaltertexten mit „liturgischer“ Teilung ebenfalls vor.

Andererseits ist es wieder eine zweifellose Thatsache, dass in Deutschland, welches, wie gesagt, ebenfalls von der angelsächsischen Eintheilung ausgeht, die Bilder einen durchweg loseren Zusammenhang mit dem Texte zeigen. Man sieht, dass hier noch Manches unerklärt ist. G. bleibt das Verdienst, die Untersuchung nicht nur als Erster auf die richtige Bahn gebracht, sondern auch eine grosse Zahl von Fragen bereits, soweit angängig, befriedigend beantwortet zu haben.

Die Fruchtbarkeit seiner Methode erweist sich im Einzelnen ebenso sehr wie im Ganzen. Interessant sind vor Allem solche Fälle, wo in der künstlerischen Ausstattung eines Codex sichtlich verschiedene Einflüsse durch einander spielen, während gleichzeitig die Texte mehrere Redactionen vermengt zeigen. Hier sind ihm eine Reihe von äusserst glücklichen Analysen gelungen.[7])

In der zweiten Hälfte seiner Arbeit erweist G. die grosse Bedeutung der Wortillustrationen für die Interpretation monumentaler Sculpturen des Mittelalters. Die Ausführungen sind an die Bilder der Hildesheimer Handschrift angeknüpft, die sich hier um so eher als geeigneter Ausgangspunkt erwies, als sie wie die herangezogenen Sculpturen dem 12. Jahrhundert zugehört.

Der Schreiber des Alexisliedes hat auf dem ersten Blatt des eigentlichen Psaltertextes über dem grossen B des „Beatus vir“ eine kleine Vignette zweier kämpfender Ritter angebracht und zu dieser eine weitläufige Erklärung an den Rand geschrieben, die keinen Zweifel darüber lässt, dass

---

[5]) Ob daneben noch eine andere, vermag ich nicht anzugeben, jedenfalls ist hier die angelsächsische die am stärksten betonte, denn an diesen Stellen sind die Bilder eingeschoben.

[6]) a. a. O. S. 160 ff.

[7]) Vergl. S. 4 (sog. Augustinpsalter und Psalterium der Salaberga aus Laon), S. 6 (Psalter der Königin Charlotte von Jerusalem), S. 8 unt. (lombardischer Psalter), S. 22 ff. (Psalter des Egbert in Cividale, Psalterium aureum von St. Gallen).



er das Bild „symbolisch“ aufgefasst wissen wollte, als Sinnbild des die Welt erregenden Kampfes von Gut und Böse.

Interessant. — Natürlich bedarf es dieser ausdrücklichen Erklärung der Künstler nicht,[8] um zu erkennen, dass es sich auch in den nachfolgenden Psalterillustrationen[9] nicht etwa um Bilder ohne tieferen Sinn, um ornamentale Schnörkel, sondern um solche mit einem gedanklichen Kerne handelt. Denn dies geht ganz einfach aus einem Vergleich der Bilder mit den zugehörigen Texten hervor.

Wenn der Maler neben die Worte: Furor peccatoribus secundum similitudinem serpentis ein Bild setzt, das einen nackten Mann zeigt, wie er schreiend auf dem Rücken eines schlangenartigen Ungethüms dahingetragen wird, schreiend und doch sich festklammernd, — so ist **an sich** kein Zweifel, dass und welche tiefere Bedeutung die Darstellung hat.

Und Folgendes ist gerade die der ganzen Untersuchung zu Grunde liegende wichtigste Ueberlegung: In Handschriften ist es eben deshalb möglich, eine an sich dunkle Darstellung mit bestimmten Textworten in Verbindung zu bringen, und so ihren Inhalt zu enträthseln, weil ich hier Bild und Text nebeneinander habe. Bei monumentalen Sculpturen, bei Darstellungen auf kirchlichem Geräth u. s. w. bleibe ich über die Bedeutung sehr häufig im Dunkeln, weil Beischriften fehlen, und der etwa zu Grunde gelegte Text hier nicht daneben steht. Bei Sculpturen sind allerdings ursprünglich wohl fast immer Beischriften vorhanden gewesen. Aber sie waren meist nur auf*gemalt* und sind deshalb zusammen mit dem polychromen Ueberzug zu Grunde gegangen. Erhalten blieb im Allgemeinen nur, was ein*gemeisselt* worden ist.

Finde ich nun an den Wänden der Kirchen Darstellungen, die mit solchen in Handschriften genau übereinkommen, so darf ich offenbar jenen auch denselben Sinn unterschieben wie diesen, d. h. also, jene Texte auch zur Interpretation der betreffenden monumentalen Darstellungen verwerthen.

Dies ist von G. nun nicht nur für eine Reihe von einzelnen „symbolischen“ Figuren, wie den schon genannten Schlangenreiter, sondern auch für mehrere grössere plastische Cyclen (Pfeiler der Krypta in Freising, Kapitälgruppe des Baseler Chorumgangs, Portal von St. Jacob in Regensburg) mit ebenso viel Scharfsinn wie Urtheil durchgeführt. Allerdings sind diese Werke künstlerisch meist ohne Bedeutung; aber es ist zu hoffen, dass auch auf Werke ersten Ranges von hier aus ein Lichtstrahl fällt, und erfreulich, dass durch G.'s zweifellos richtige Beobachtungen die Wichtigkeit

[8]) Aus der Chronik des Albani-Klosters ergiebt sich, dass gerade der muthmassliche Illustrator unseres Psalters, der Eremit Roger ein Meister in den „studia contemplativa“ war.

[9]) Es hätte der Deutlichkeit halber vielleicht bemerkt werden können, dass das Bild der zwei Ritter keine Wortillustration in der Art der dann folgenden Psalterbilder ist.



des Handschriften-Studiums auf's Neue dargethan wird.[10]) Zugleich ist hiermit wiederum bewiesen, dass in erster Linie die kirchliche Liturgie mit ihren immer wiederkehrenden Lesestücken und Formeln für die Auswahl und Ausgestaltung des künstlerischen Schmuckes im Mittelalter massgebend gewesen ist. Der Psalter nimmt im mittelalterlichen Gottesdienst eine hervorragende Stelle ein. Die in ihm vorwaltenden Gedanken von der Macht des Bösen über die Menschen wie der einzig möglichen Errettung vor demselben durch die Hilfe Gottes, durch den „Eintritt" in seine Kirche sind deshalb zum Grundgedanken künstlerischer Compositionen — besonders solchen an Portalen — genommen worden. Die von der poetischen Sprache der Psalmen selbst dargebotenen Bilder und Gleichnisse ermöglichten es der Kunst, diesen Gedankengängen die sichtbare Hülle zu geben.

G. hätte seine Studien, scheint es, mit Erfolg auch auf französische Portalanlagen ausdehnen können. Die Schöpfungen der poitevinischen Schule möchten hier am ehesten eine Ausbeute gewähren. Ich will auf ein Werk dieser Gruppe hier hinweisen, das jetzt in einem Sitzungssaal der Präfectur in Angers eingeschlossen ist. Es gehörte zu den Baulichkeiten der Abtei Saint-Aubin daselbst und führte ehedem von der südlichen Galerie des Kreuzgangs in das Refectorium.[11])

Offenbar ist nämlich auch hier „das Mysterium der Sünde und der Erlösung des Menschen" am Portale dargestellt worden. Die unterste Archivolte zeigt in der Mitte ein Schwein, das von zwei Löwen zerrissen wird. Es ist der Mensch in der Gewalt des Bösen: „Aperuerunt super me os suum sicut leo rapiens et rugiens" würde G. dazu citiren. (Ps. XXI, 14).[12]) „Salva me ex ore leonis" fügt Vers 22 desselben (XXI.) Psalmes hinzu. Auf den unteren Partieen der Archivolte ist der Gedanke an den errettenden Erlöser denn auch zum Ausdruck gekommen. Auch der Künstler ist, sozusagen, *im Bilde geblieben:* er giebt links wie rechts, in symmetrischer Gegenüberstellung, die Darstellung des Löwen*überwinders* Simson; es ist das alttestamentliche Vorbild Christi.[13]) Der letztere nun auf der mittelsten Archivolte selbst — wiederum sehr glücklich — nämlich unter der Gestalt des Lammes gegeben. Von einem Medaillon umschlossen, schmückt er die Mitte dieses Streifens, links und rechts je zwei Engelfiguren, weiter unten stehende Heilige. Auf der dritten Archivolte ist der Weg gewiesen, auf dem der sündige Mensch zum Erlöser vordringt: in sechs allegorischen Gruppen ist der Kampf der Tugenden gegen die Laster dargestellt.

Es haben sich an dem geschützter gelegenen Portale zahlreiche

---

[10]) Vergl. darüber auch meine Ausführungen in der Besprechung von E. Braun's Beiträgen zur Trierer Buchmalerei, im selben Bande dieser Zeitschrift. S. 126.

[11]) Vgl. u. a. G. D'Espinay, Notices archéologiques, 1e série, monuments d'Angers, Angers 1875, S. 172.

[12]) Vgl. Goldschmidt's Ausführungen S. 78.

[13]) Vgl. dazu Goldschmidt S. 76.

polychrome Reste erhalten[14]) und mit diesen auch Fragmente der Inschriften, die *über* den Darstellungen, ursprünglich an allen drei Archivolten, hinliefen. Nur die des untersten Streifens haben völlig entziffert werden können.[15]) Es sind zwei leoninische Verse in Schrift des 12. Jahrhunderts, verbunden mit einander durch ein *α* und *ο* (sic!): Et dolet et plangit, quem sic fera morsibus angit: Accipe Samsonem, Christum victumque leonem.“ Der da Schmerz leidet und klagt, ist der Sünder; ihm ist das „accipe“ zuzurufen. Unsere von den Psalmen ausgehende Deutung findet in den Beischriften ihre Bestätigung. Wichtig erscheint die Beobachtung, dass nicht die Psalmverse selbst, sondern selbstständige Poesieen, dass Tituli den Bildern beigeschrieben sind.

In diesem Falle ist der dem Kunstwerk zu Grunde liegende Gedanke mit so viel Klarheit ausgesprochen, dass man meinen könnte, wir würden hier auch ohne eine Heranziehung des Psalters zum Ziele gekommen sein. In der That hat Godard Faultrier, der das Portal eingehend besprochen hat, anfangs den ganz richtigen Gedanken gehabt, dass mit jener Mittelgruppe des untersten Streifens der von der Sünde heimgesuchte Mensch gemeint sein werde. Aber er geht dann von dieser Ansicht wieder ab. Man sieht, es fehlt seiner Interpretation die feste Grundlage. Goldschmidt's Untersuchungen gewähren sie. Ich meine, wir haben hier gleich ein Beispiel für die grundlegende Bedeutung derselben.

In anderen Compositionen, die hierher gehören[16]), taucht neben den Tugenden und Lastern der Cyklus der klugen und thörichten Jungfrauen auf. Man werfe von hier aus einen Blick auf das Westportal des Strassburger Münsters, wo beide Cyklen sich wiederfinden, nur in grossem Massstabe durchgeführt. Die symbolische Darstellung des Erlösers ist hier zu einer weit ausgreifenden Schilderung der Heilsgeschichte ausgewachsen, die entwickelte Kunst der Gothik setzt gern lebendige historische Erzählung an die Stelle jener symbolischen Bilderschrift, die der primitiven Kunst erlaubt hatte, mit bescheidenen Mitteln Bedeutungsvolles auszusprechen.

Es ist wichtig, dass wir den Keim zu dem Strassburger Programm in jenen romanischen Werken des französischen Südwestens aufzuzeigen vermögen. Vielleicht hat keine unter den älteren romanischen Schulen der Gothik mehr in die Hände gearbeitet. Das Element des Spitzbogens ist, scheint es, von hierher nach dem Norden gekommen. Es ist ferner diese Schule, die schon in romanischer Zeit zusammenhängende plastische Darstellungen über ganze Fassadenflächen ausdehnt. Und so auch inhaltlich.

---

[14]) Ich komme darauf in anderem Zusammenhang einmal zu sprechen.

[15]) Vgl. Godard-Faultrier: Porte romane de la préfecture, in den Mémoires de la société impér. d'agriculture etc. d'Angers, 2e sér., 5 vol. Angers 1854, und derselbe in den von derselben Gesellschaft herausgegebenen „Nouvelles archéologiques“ No. 44.

[16]) Der Composition in Angers verwandt ist die der Kirche von Aulnay (Département: Charente Inférieure), wie die der Kirche de la Couture in Parthenay (Deux-Sèvres).



Eine Reihe von plastischen Vorwürfen, die in gothischer Zeit eine bedeutsame Rolle spielen sollten, sind hier, wie es scheint zum ersten Male, aufgetaucht: der Prophetencyklus, das Reiterbild!

Jene dem Bilde der kämpfenden Ritter beigefügte Erklärung von der Hand des Malers ist nicht einzig in ihrer Art. Es wird um so eher gestattet sein, hier noch auf einen zweiten derartigen Text hinzuweisen, als in demselben gerade von Psalterillustrationen die Rede ist. Der Commentar, den ich meine, steht in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 10483 und ist von Marcel de Fréville in den Nouvelles archives de l'art français 1875 abgedruckt worden[17]). Die Erläuterung zu den (nicht erhaltenen) Psalterbildern lautet: Et pour ce, met je les VII vertus sous les VII matines du Sautier; quar c'est la voie par quoi vie de l'homme et de fame doit estre menée en ce monde. Et pour ce met je le finement du monde le jour de Jugement sur les vespres: „Dixit Dominus." Et ne va pas la voie a senestre, où sont les VII vices opposés au VII vertus. Et ainsi tu vendras au general paiement au jour du jugement que tu vois paint desus.

Man sieht, wir haben auch hier einen Text mit der römischen Achttheilung. Der liturgische Anlass dieser Eintheilung und der an dieselbe anknüpfenden Bilder wird vom Maler selbst hervorgehoben, er sagt einfach: sous les VII matines du Sautier und sur les vespres. Der in den französischen Psaltern des späteren Mittelalters übliche Cyklus von Wortillustrationen ist fallen gelassen, aber dies zu Gunsten eines anderen, der den in jenem vorwaltenden Ideenkreis gleichsam nur in abstracterer Fassung giebt, ihn durch allegorische Darstellungen der Tugenden und Laster umschreibend. Tugenden und Laster kommen, wie wir sahen, an Portalen vor, die auf Psaltertexte hinweisen (das ebengenannte in Angers, St. Jacob in Regensburg). Die Darstellung des jüngsten Gerichtes findet überdies in den ersten Worten des Vesperpsalmes einen Anhalt. — Auch in der Pariser Glosse wird wie in der Hildesheimer der Gegensatz der sinnlichen Form der Darstellung und ihres auf dem Wege der Contemplation zu erschliessenden geistigen Kernes vom Künstler betont: nous parlons en deus manières, et quant au sens gros et materiel et quant au sens soutil et esperituel . . ., wie es denn schon in einer der Beischriften des in Paris bewahrten Sacramentariums aus St. Gereon heisst: Hoc materiale inspectivum poscit humane mentis oculum.[18])

Besonderen Werth verleihen G.'s Arbeit die in den Anhängen gebotenen vollständigen Beschreibungen der Illustrationen des Hildesheimer Codex; die Beschreibung der Monatsbilder macht den Schluss. *Vöge.*

---

[17]) Commentaire sur le symbolisme religieux des miniatures d'un manuscrit du XIVe s. par le miniaturiste lui-même, vgl. S. 145 ff.

[18]) Paris, Bibl. nat. ms. lat. 817, saec. XI. Die den Bildern beigefügten Erläuterungen sind meines Wissens seither nicht vollständig publicirt; sie stehen zwischen Beischrift und Betrachtung sozusagen mitten inne.

J. Magnus-Petersen, Beskrivelse og afbildninger af kalkmalerier i danske kirker. Med XLII tavler. Udgivet med understöttelse af Carlsberg-Fondet. Kjöbenhavn. J. Commission hos C. A. Reitzel. 1895. [Beschreibung und Abbildungen von Wandmalereien in dänischen Kirchen. Mit XLII Tafeln. Herausgegeben mit Unterstützung des Carlsberg-Fonds. Kopenhagen. Bei C. A. Reitzel in Commission.] gr. fol. S. XX und 146.

In einem Aufsatze im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift (XVIII, 148 f.) durften wir ausführlich die Gründe dafür entwickeln, wie wünschenswerth und wichtig es für unsere Wissenschaft und die allgemeine Kenntniss des Mittelalters wäre, wenn man endlich an eine systematische Sammlung der auf deutschem Boden erhaltenen Reste der mittelalterlichen Wandmalereien heranginge, deren Zahl sich in unserer Zeit zwar alljährlich vermehrt, zugleich aber auch, infolge Niederreissung oder neuer Uebertünchung oder unverständiger Restauration, beständig wieder abnimmt. Die vorliegende vor Kurzem erschienene Publication des dänischen Malers Magnus-Petersen legt beredtes Zeugniss dafür ab, welcher Nutzen sich für die wissenschaftliche Forschung ergiebt, wenn man sich in eine solche, allerdings mühselige und mit mancherlei Schwierigkeiten verbundene Arbeit innerhalb bestimmter Grenzen mit voller Liebe versenkt. Man kann eine solche Publication etwa damit vergleichen, wie wenn in der Geschichtswissenschaft über ein bisher verworrenes und dunkles Gebiet plötzlich eine reiche zuverlässige Urkunden-Sammlung erscheint.

Die vorliegende geschmackvoll und vornehm ausgestattete Veröffentlichung hat ausserdem noch den grossen Vorzug, dass sie für den ganzen Zeitraum, den die neuere Kunstgeschichte mit ihren Forschungen umspannt, und für das ganze Gebiet des Heimathlandes des Verfassers alles erreichbare Material übersichtlich zusammenfasst. Magnus-Petersen hat nicht nur Alles mit grösstem Fleisse hier zusammengetragen, was sich zur Zeit in den Kirchen Dänemark's an Resten alter Wandmalereien noch vorfindet, sondern auch die Nachrichten über frühere Funde, die jetzt zerstört oder wieder übertüncht sind, eifrig gesammelt. Er giebt das ganze Material in übersichtlicher Eintheilung nach den Regierungsbezirken, innerhalb derselben wieder zeitlich und nach den Orten geordnet, in je nach der Bedeutung längerer oder kürzerer Beschreibung. Ausserdem werden alle wichtigeren Bilder theils im Text, theils auf den 42 dem Werke beigegebenen Tafeln in Umrissen oder in schraffirter Zeichnung, 8 Tafeln auch in gutem Farbendruck, wiedergegeben.

Das Ergebniss ist quantitativ und qualitativ überraschend. Die Zahl der vom Verfasser beschriebenen Reste, und zwar darunter viele grosse und fast vollständig erhaltene und viele kleinere Cyclen, daneben einige Einzelbilder und wenig rein Ornamentales, beträgt nahe an 300, für ein Land von dem Umfange des heutigen Königreichs Dänemark doch gewiss eine recht ansehnliche Menge.

Dazu kommen noch über 50 erst in neuerer Zeit zerstörte oder



wieder übertünchte Kirchenbemalungen, von denen nur die litterarischen Nachrichten und etwaigen Beschreibungen zusammengestellt werden konnten.

Allerdings befinden sich unter jenen fast 300 Nummern jetzt noch vorhandener Reste 105 Bemalungen aus der Spätzeit des Mittelalters, aus den Jahren 1500 bis 1600, und sogar noch weitere 11 Nummern aus dem 17. Jahrhundert, entsprechend dem weiten Rahmen des Werkes, das die gesammte Kirchenbemalung Dänemark's bis zum Anbruch der neuesten Zeit umfassen wollte. Aber erstens stehen jene Denkmäler des 16. und 17. Jahrhunderts in Dänemark zum grössten Theile noch so unmittelbar unter dem Banne der mittelalterlichen Formen- und Gedankenwelt, dass man sie getrost als ein Ausklingen derselben bezeichnen kann, und zweitens steht der grossen Zahl dieser neueren Cyclen eine noch weit grössere echt mittelalterlicher Denkmäler gegenüber. So finden wir 85 Cyclen aus dem 15. Jahrhundert beschrieben, 24 aus dem 14. Jahrhundert, 37 (!) aus dem 13. Jahrhundert, ferner 12 aus dem 12. Jahrhundert und einen sogar aus der Zeit um 1100, also beinahe so weit zurückreichend wie unsere ältesten deutschen Denkmäler dieser Art. Das ist ein Reichthum an mittelalterlichen Resten, wie man ihn für das kleine und dabei so spät der christlichen Cultur erschlossene Königreich im Norden schwerlich erwartet hätte. Die Weltabgeschiedenheit vieler dieser alten dänischen Gotteshäuser, dann aber wohl vor Allem die Stabilität in der Bevölkerungsziffer der dänischen Inseln, welche Erweiterungs- und Neubauten der Gemeindekirchen nicht in dem Umfange nothwendig machte, wie z. B. in unserem Vaterlande, mögen die Ursache für die Erhaltung so zahlreicher Reste bis auf unsere Zeit gewesen sein.

Es beweist diese Zusammenstellung übrigens wieder auf's Schlagendste, wie allgemein verbreitet die farbige Ausschmückung der Kirchen im Mittelalter war, nicht nur in Städten und Klöstern, sondern auch auf den Dörfern. Es darf diese aus den litterarischen Quellen längst bekannte aber im Uebrigen noch viel zu wenig beachtete Thatsache bei dieser Gelegenheit doch einmal wieder betont werden, auch aus dem Grunde, weil man bald hier, bald dort einer geradezu komischen Ueberschätzung jedes Fundes alter Malereien begegnet, die dem Ganzen nicht förderlich ist, aber allerdings immer noch zehnmal besser ist als jene Gleichgiltigkeit, die Alles mit einander, sowohl die oft handwerksmässigen Anstreicher-Arbeiten aus dem späten Mittelalter wie die schon ihrer Seltenheit wegen in der Regel höchst werthvollen Reste aus dem früheren Mittelalter, gleicher Weise zu Grunde gehen lässt, oder jene Pietätlosigkeit und wissenschaftliche Ungebildetheit, die Alles „stilvoll wiederherstellen" will, wie wir sie in unseren Tagen namentlich im Rheinlande in ihren Triumphen zu bewundern allzu reichlich Gelegenheit haben.

Auf die vorliegende Publication haben übrigens diese Ausführungen keinen Bezug. Der Verfasser, der allerdings einen Theil der publizirten Denkmäler restaurirt hat, wie er selbst angiebt, scheint sich, soweit die

Abbildungen ein Urtheil hierüber zulassen, auf das zur Erhaltung Nothwendige beschränkt zu haben. Einige modern-süssliche Anklänge in Köpfen, Handbewegungen, Beinstellungen, wie sie bei einigen wenigen Bildern leider hervortreten, sind hoffentlich nur auf Rechnung des Zeichners der Abbildungstafeln zu setzen und auf den Originalen nicht vorhanden. Manches ist ja auch zu anderer Zeit und von anderen Händen restaurirt worden und nicht der Verantwortung des Verfassers aufzubürden, dem man vielmehr für diese grosse und mühevolle Veröffentlichung wirklich zu grossem Danke verpflichtet sein muss. Erschliesst er uns doch dadurch ein bisher nur wenig bekanntes Gebiet mittelalterlicher Kunstthätigkeit mit einer Fülle technisch, stilistisch und inhaltlich höchst interessanter Denkmäler, die noch darum ein besonderes Interesse gerade für die deutsche Kunstforschung haben, weil sie zu einem grossen Theile coloniale Wiederspiegelungen der mittelalterlichen Kunstströmungen im deutschen Heimathlande sind, — eine aus der Lage der dänischen Halbinsel und Inseln sich ganz natürlich ergebende Thatsache.

Diesen Punkt betont auch der Verfasser in der „Inledning“ (S. VII bis XX), in welcher er eine gedrängte Geschichte der dänischen Wandmalerei giebt, mit Nachdruck und erläutert ihn ausserdem noch durch Anführung und Abbildung verwandter deutscher Denkmäler aus Braunschweig, Hildesheim, Salzburg etc.

Dass neben dem deutschen auch französischer und englischer Einfluss zeitweilig auf die dänische Malerei einwirkte, ist nur natürlich. Ansprechend erscheint auch die Vermuthung des Verfassers, dass der hie und da von ihm wahrgenommene byzantinische Einfluss durch die Seefahrten der Normannen vermittelt sein könne. Wir bemerken übrigens ausdrücklich, dass uns unter den abgebildeten Denkmälern nichts speciell Byzantinisches aufgefallen ist. Dagegen scheint uns die Fülle eigenartiger Auffassungen, namentlich in den Scenen der Heilsgeschichte, auf eine nicht zu verachtende selbständige Kunstübung, besonders im 13. und 14. Jahrhundert hinzuweisen.

Ueberhaupt geben diese dänischen Denkmäler eine Menge interessanter Aufschlüsse. So ist namentlich das unverkennbare Nachleben altchristlicher Vorbilder in einer Zeit, wo bei uns die Tradition längst abgestreift war, im höchsten Grade beachtenswerth.

Es würde zu weit führen, auch nur auf die hervorragendsten Denkmäler ausführlicher einzugehen, denn an jedes derselben knüpfen sich eine Menge Fragen und Weiterungen. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, gleich der erste Cyclus (Tafel 1 und 2), die Wandbilder in der Kirche zu Jellinge, zugleich das älteste erhaltene Denkmal dänischer Wandmalerei (um 1100 entstanden), einer der interessantesten Funde für die Geschichte der frühmittelalterlichen Wandmalerei überhaupt. Stilistisch zeigt er eine ganz auffällige Verwandtschaft mit einem der wenigen deutschen Denkmäler der gleichen Zeit, mit den jetzt leider grösstentheils zerstörten Resten in der ehemaligen Vorhalle des Domes zu Hildesheim

(letztes Drittel des 11. Jahrhunderts)[1], im Ornament und der Gesammtanlage aber mit den hochbedeutenden Wandgemälden zu Burgfelden[2]). Was nun vollends das Ikonographische anbelangt, so ist dieser Cyclus in mancher Beziehung wohl geradezu ein Unicum, wie überhaupt viele der hier abgebildeten Denkmäler. Im Vorbeigehen sei namentlich der mit originellen Zügen reich ausgestatteten Weltgerichtsbilder Erwähnung gethan, dann der ganz eigenartigen Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Magier.

Im Uebrigen ist natürlich der wesentliche Inhalt des dänischen kirchlichen Bilderkreises der gleiche wie in anderen Ländern des lateinischen Abendlandes; ganz natürlich, denn die Liturgie, der Gottesdienst überhaupt, die Stammwurzel für die kirchlichen Darstellungen des Mittelalters, war ja im Wesentlichen überall der gleiche. Auch die nicht zum engeren liturgischen Bilderkreise gehörigen Typen finden wir grösstentheils in den dänischen Kirchen wieder, so die Sibyllen, das Glücksrad (in vielen, zum Theil recht originellen Beispielen), Kirche und Synagoge, Aristoteles und Phyllis, die Sage von den 3 Königen und den 3 Leichen etc., aber die Auffassung ist in den meisten Fällen abweichend von den mitteleuropäischen Typen. Kurzum, des Interessanten und Lehrreichen wird eine Fülle geboten.

Als besonders verdienstlich seien noch die nach den einzelnen Theilen des Königreichs geordneten „Tabeller over bibelske fremstillinger i kirkerne“ [Tabellen über die biblischen Darstellungen in den Kirchen] hervorgehoben, die einen guten Ueberblick über die Verbreitung der einzelnen Scenen und heiligen Personen gewähren, was namentlich für Forschungen über die Vehrehrungsgebiete bestimmter Heiliger werthvoll ist.

Es ist ja begreiflich, dass eine grosse zunächst für Dänemark und mit Unterstützung eines dänischen Fonds veranstaltete Publication auch in der Sprache dieses Landes geschrieben ist, aber es wäre doch der Erwägung werth, ob es sich nicht — schon aus rein buchhändlerischen Rücksichten — empfehlen würde, einem für die ganze kunstgeschichtliche Forschung so wichtigen Werke neben dem in der Landessprache abgefassten Texte einen zweiten in einer der Hauptumgangssprachen Europas lautenden beizufügen. Bei dem sehr mässigen Preise der Publication würde dieselbe dadurch auch einem viel grösseren Kreise von Forschern zugänglich gemacht werden. Die Wissenschaft ist heutzutage nun einmal international, und darauf sollte man, namentlich bei solch fundamentalen Werken, Rücksicht nehmen. Um nur zwei Beispiele aus dem Gebiete der ehemaligen calmarischen Union anzuführen, so ist die auf gleichen Bahnen wandelnde höchst verdienstvolle Publication Mandelgren's über die scandinavischen Wandmalereien des Mittelalters[3]) seiner Zeit in französischer Sprache er-

[1]) Vgl. Schnütgens Ztschr. f. christl. Kunst, III, 307 ff.

[2]) Vgl. meine soeben erscheinende Publication: Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb. Darmstadt, Bergsträsser 1896.

[3]) N. M. **Mandelgren**, Monuments Scandinaves du Moyen-âge. Paris 1859

schienen, und die Jahrbücher des Museums in Bergen, die so viel für die Kenntniss der mittelalterlichen nordischen Kunst Interessantes bringen, enthalten in der Regel auch Aufsätze in deutscher Sprache, namentlich wenn das Thema von allgemeinerem Interesse ist.

Berlin. *Paul Weber.*

Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Separat-Abdruck aus der Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf, Schwann. 1896. 8⁰. 83 S.

„Meister Wilhelm" — bis vor Kurzem in den kunsthistorischen Handbüchern ein fester, deutlicher und belangreicher Begriff — ist nun der Gegenstand lebhafter Debatten. Die berühmte „Madonna mit der Wicke" im Wallraf-Museum und die besten anderen Schöpfungen eben dieser Stilstufe galten als Werke des Meisters Wilhelm. Ennen, Schnütgen und H. Thode bemühten sich, jenen Namen von diesen Bildern zu trennen. Jetzt hat Firmenich-Richartz in der „Zeitschrift für christliche Kunst" eine Reihe von Artikeln erscheinen lassen — auch zu einem Separat-Abdrucke vereinigt —, in denen alle in Betracht kommenden Fragen auf's Neue, ausführlicher als bisher besprochen werden. Firmenich-Richartz kommt zu dem negativen Ergebniss wie Schnütgen und Thode, setzt aber dann an die Stelle der alten, zur Tradition fast schon erstarrten Hypothese eine neue Vermuthung mit sorglicher Begründung.

Das Thema ist für die Geschichte der kölnischen Malerei wichtig genug, um eine Wiedergabe der Erörterung und ihrer Resultate an dieser Stelle erwünscht erscheinen zu lassen.

Den Namen — Wilhelm — gab bekanntlich der Limburger Chronist, der zum Jahre 1380 bemerkt:

„Item in diser zit was ein meler zu Collen, der hiss Wilhelm. Der was der beste meler in Duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet."

Die Kunsthistorie, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts nicht minder namenhungrig war als heute, beeilte sich, den also laut gepriesenen Maler für den Urheber der „Madonna mit der Wicke" und der verwandten Werke zu erklären. Das waren die ältesten Bilder, die mit einer persönlichen Eigenart gleichsam nach einem Autornamen riefen, sie schienen einem Meister zu gehören, der das gothische Thema zerbrechend, die Reihe der Individualitäten in der kölnischen Malerschule ruhmreich eröffnete. Die Vereinigung des Namens und der Kunstweise wurde seit 1833 etwa unter den Händen der Compilatoren immer fester, obwohl schon 1858 Bedenken laut wurden.

Man fand den Meister Wilhelm in kölnischen Urkunden. Wilhelm von Herle hiess er, wird zwischen 1358 und 1372 erwähnt und war 1378 gestorben. Seine Wirksamkeit liegt demnach etwas früher, als die Angabe des Limburger Chronisten vermuthen liess. In den 50er Jahren

unseres Jahrhunderts wurden einige Wandbilder im Hansasaale des Kölner Rathhauses bekannt, konnten nach einem Zahlungsvermerk und mit grosser Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1370 datirt werden, also in Wilhelm von Herle's Zeit. Wilhelm war nachweislich für die Stadt thätig. Ob man daraufhin mit Recht oder Unrecht diese Fresken, deren spärliche Reste jetzt im Wallraf-Museum aufgestellt sind, dem Meister Wilhelm von Herle zugeschrieben hat, gleichviel — aus seiner Zeit möchten sie stammen und zeigen doch keineswegs den Stil der „Madonna mit der Wicke", vielmehr noch die unpersönliche, typisch gothische Formensprache, die eben überwunden zu haben des sogenannten Meister Wilhelm's That ist. Von hier aus kam der Zweifel zu dieser Folgerung: wenn um 1370 in Köln also gemalt wurde, wie die Rathhausfresken zeigen, dann hat erst die auf Wilhelm von Herle folgende Generation den genialen Neuerer hervorgebracht.

Die mehreren Forschern geläufige Folgerung trägt Firmenich-Richartz in überzeugter Darstellung vor. Sein besonderes Verdienst besteht darin, dass er die stilhistorisch wichtige Datirung auf neuen Wegen zu erreichen sucht, namentlich durch sorgsame Betrachtung der Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die im Gegensatze zu den Tafelbildern öfters datirt oder datirbar sind. Auch dieses Studium aber scheint zu ergeben, dass der neue Stil etwa mit der Wende des Jahrhunderts einsetzt, ein Menschenalter also später als Wilhelm von Herle's Wirksamkeit.

Vor allzu sicheren Schlussfolgerungen freilich muss gewarnt werden. Nimmt man die grosse Stilwandlung der kölnischen Malerei als das Werk eines einzelnen genialen Revolutionärs — und dieser gewöhnlichen Auffassung widerspricht Firmenich-Richartz nicht —, so darf immerhin eine gewisse Frist offen gehalten werden, in der die verschiedenen kölnischen Maler, auch die Miniaturisten, allmählich die neue Ausdrucksweise annahmen. Ob diese Frist von 1360 etwa bis 1400 ausgedehnt werden darf, was zu befürworten die Vertheidiger der Wilhelm-Hypothese gezwungen werden, erscheint freilich recht zweifelhaft.

Bei dem Jahre 1380 erwähnt der Limburger Chronist seinen Meister Wilhelm. Da die Lebensdaten Wilhelm von Herle's in eine etwas frühere Zeit weisen, ist die Vermuthung möglich und wurde vorsichtig auch schon ausgesprochen, dass der vom Chronisten gepriesene Wilhelm ein anderer sei als Wilhelm von Herle, ein etwas jüngerer Meister, der die „Madonna mit der Wicke" geschaffen habe und den der mit den Waffen der Datirung eröffnete Angriff nicht träfe. Dieser Annahme von zwei Meistern Wilhelm widerspricht Firmenich-Richartz entschieden und anscheinend mit Recht. Von einem Maler mit dem Namen Wilhelm, der um 1400 thätig gewesen wäre, wissen die kölnischen Urkunden nichts. Wir brauchen um so weniger zu zögern, den Wilhelm der Chronik mit Wilhelm von Herle zu identificiren, wie der Limburger Chronist auch sonst recht unzuverlässig in seinen Datirungen erscheint. Firmenich-Richartz weist die Unglaubwürdigkeit ausführlich nach. Mit solcher Kritik wird nicht

allein die fragwürdige Datirung erklärt, die Bedeutung des Lobes auch, das der Chronist auf den Meister Wilhelm häuft, wird in etwas abgeschwächt. Der volle Klang dieses Lobes aber wird wohl auch in Zukunft noch Vertheidigern der schwer angegriffenen Hypothese den Muth geben, mit der stilkritisch erkannten ausserordentlichen That den durch die auffällige Preisung in einer mittelalterlichen Chronik über die Kunstgenossen erhobenen Meister Wilhelm in Verbindung zu bringen. Ich neige der Anschauung zu, dass die Verbindung nicht wird aufrecht erhalten werden können.

Firmenich-Richartz kommt von dieser Vorstellung aus zu einer neuen Vermuthung: Der schöpferische Gestalter des modernen Stils um 1400, der Maler der „Madonna mit der Wicke", hiess Hermann Wynrich von Wesel.

Hermann von Wesel war in Köln thätig nachweislich von 1390 bis 1413, er erscheint hoch angesehen vor den Genossen, soweit die Urkunden das zu zeigen vermögen. Mit Wilhelm von Herle stand er in naher Beziehung, insofern er, die Wittwe freiend, die Werkstätte des älteren Meisters übernahm. Firmenich-Richartz stützt seine Vermuthung, Hermann sei der geniale Neuerer, namentlich auf zwei Umstände.

Der sog. Claren-Altar im Kölner Dom galt, zum Theil mit Recht, als ein bedeutendes Werk des Stiles, der auf den Namen Wilhelm's getauft worden war. Eine genaue Untersuchung, die leichter vor den neuerdings angefertigten Photogrammen als vor den schwach beleuchteten Originalen angestellt wird, zeigt deutlich, dass mindestens zwei stilistisch stark von einander abweichende Meister hier thätig waren, nämlich ausser dem grossen Meister, der die „Madonna mit der Wicke" schuf, ein älterer, im gothischen Schema streng arbeitender Maler.

Die Kunst des Ueberwinders ist an einem Werk zusammen mit der Kunst des Ueberwundenen thätig. Firmenich-Richartz erinnert nun daran, dass Hermann die Erbschaft Wilhelm's, der vor ihm als der angesehenste kölnische Maler erscheint, übernommen habe. Könnte nicht der unvollendete Claren Altar zu dieser Erbschaft gehört haben?

Des Weiteren hat Firmenich-Richartz ermittelt: Hermann von Wesel stand mit Costyn Morart v. d. Ducht in geschäftlichen Beziehungen (1398), wie aus Urkunden hervorgeht. Der Schuldner des Malers war Canonicus von S. Severin. In der Severinskirche aber ist ein Wandbild blossgelegt worden, auf dem ein Canonicus als Stifter erscheint und das nach der Ansicht aller Kenner als eigenhändiges Werk des sog. Meister Wilhelm's aufzufassen ist.

Jedes dieser beiden Agumente — auf das zweite legt Firmenich-Richartz grösseren Werth — würde an sich gefällig und geschickt combinirt erscheinen, der zwingenden Beweiskraft aber entbehren; zusammenstimmend und sich ergänzend geben die Argumente der jungen Hypothese einen erfreulich hohen Grad von Wahrscheinlichkeit.

Unter den Malern, die Philipp der Kühne von Burgund im letzten

Viertel des 14. Jahrhunderts beschäftigte, namentlich zum Schmucke der Karthause von Dijon, wird ein „Hermann de Coulogne“ genannt. Firmenich glaubt, ihn mit Hermann Wynrich von Wesel identificiren zu dürfen. Falls angenommen werden kann, der den Stil der kölnischen Malerei umgestaltende Meister sei zu Dijon in seiner Jugend thätig gewesen, so würde dieser Umstand etwas Licht breiten über die bis dahin dunkeln Quellen seiner Kraft. Und Burgund, dessen Plastik um diese Zeit unvergleichlich blühte, über dessen Malerei aber die leider spärlich erhaltenen Monumente keine genügende Auskunft geben, Burgund würde am Ende als das Stammland erscheinen der Kunst, die in Köln „die Madonna mit der Wicke“ hervorbrachte. Doch hier steht eine Vermuthung unsicher auf der anderen.

Der ausführlichen und anschaulichen Darlegung seiner Hypothese schliesst Firmenich-Richartz ein Verzeichniss an, in dem alle bekannten niederrheinischen Gemälde aus dem 14. und aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts zusammengestellt sind. Zu jedem Bilde ist die ältere Litteratur genau registrirt, und ein vorsichtiges, in den allermeisten Fällen auf Autopsie gegründetes stilkritisches Urtheil hinzugefügt. Fernere Studien werden an diesem Kataloge, der das reiche Bildermaterial klar ordnet und gruppirt, eine kräftig fördernde Hilfe haben. *Friedländer.*

Der Mömpelgarter Altar des Hans Leonhard Schaeufelein und der Meister von Messkirch. Von **Heinrich Modern.** (Sonderdruck aus dem XVI. Bande des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“.) Wien 1896.

Die vorliegende umfangreiche Arbeit zerfällt in zwei Theile. In dem ersten und grösseren unterzieht der Verfasser den in der Wiener Galerie unter der seltsamen Bezeichnung Hans Burgkmayr befindlichen Flügelaltar (Kat. 1468) einer eingehenden Untersuchung und nimmt ihn auf Grund derselben für Schaeufelein in Anspruch, in dem zweiten Theil versucht er es, diesen Meister mit dem Meister von Messkirch zu identificiren. Der Zuschreibung des Wiener Altares an Schaeufelein können wir, wenn auch in bedingter Weise, zustimmen, dagegen ist die Identificirung Schaeufelein's mit dem Meister von Messkirch meiner Ansicht nach als ein gänzlich misslungener Versuch zu bezeichnen.

Beschäftigen wir uns zunächst mit dem ersten Theil, in dem das Verdienst der Modern'schen Arbeit liegt. Bevor ich aber hierauf näher eingehe, möchte ich mir einige Bemerkungen über die Reproductionen erlauben, die der Verfasser beigiebt. Es sind alle 157 Bilder des grossen Wiener Flügeltares abgebildet, aber leider meist in so kleinem Format — je zwölf, also eine Flügelseite, auf einer Tafel —, dass sie als Studienmaterial so ziemlich unbrauchbar sind, denn sie können uns höchstens einen Begriff von den Compositionen geben. Es wäre vorzuziehen gewesen, eine grössere Auswahl der Bilder als Volltafeln zu geben und lieber auf die Reproduction des ganzen Altares zu verzichten! Zu tadeln ist ausserdem, dass die Re-

productionen, wie man deutlich sieht, stark retouchirt sind. Für kunsthistorische Zwecke sollte man nur ganz unretouchirte Platten verwenden und die paar Risse und Sprünge mit in Kauf nehmen! Doch kommen wir zur Sache.

Vor Allem ist es dem Verfasser gelungen, uns über die Herkunft und Entstehungszeit des Wiener Altares, über welchen die Acten und Inventare keinen Aufschluss geben, in überzeugender Weise zu unterrichten. Gestützt auf eine Notiz Philipp Hainhofer's beweist Modern, dass sich der Wiener Altar in der Kirche St. Mainbœuf zu Mömpelgart befand, 1539 in die Stuttgarter Kunstkammer gebracht wurde und nach der Schlacht bei Nördlingen 1634 nach Oesterreich kam, und folgert weiter aus einer ganzen Reihe von geschichtlichen Ereignissen politischer und religiöser Natur, dass dieser Mömpelgarter Altar in den Jahren 1525–1530 enstanden sein muss.

Sehen wir von der Bestimmung des Wiener Kataloges auf Burgkmayr, die nicht die geringste Berechtigung hat, ab, so sind die Kunstforscher von jeher darüber einig gewesen, dass der Meister des Altares dem Kreise der Dürerschüler angehört haben muss. In früheren Zeiten galt er als ein Werk Dürer's selbst, später schrieb man ihn dem Barthel Beham oder seiner Werkstatt zu. Neuerdings hat ihn Koetschau, ebenso wie die nah verwandten Bilder in Gotha (Kat. 313—321), welche jetzt dort zwei Bettschirme schmücken, als in einem „entfernten Localschulzusammenhang mit dem Messkircher Meister“ stehend, bezeichnet.

Modern nimmt den Mömpelgarter Altar in erster Linie wohl auf Grund einer Entdeckung, die zu Gunsten seiner Annahme schwer in die Waagschale fällt, für Schaeufelein in Anspruch. Allen Kunstforschern ist es nämlich bis jetzt entgangen, dass sich auf dem Altare hebräische Inschriften befinden, welche direct auf Schaeufelein hinweisen. Modern's Verdienst ist es, hierauf zuerst aufmerksam gemacht zu haben, und da er die Entzifferung dieser Inschriften zwei namhaften Wiener Orientalisten zur Nachprüfung vorgelegt hat, so ist an der Richtigkeit derselben nicht zu zweifeln. Leider giebt Modern keine facsimilirte Nachbildung der in Frage kommenden Stellen, sondern setzt die Inschriften in den Text der Arbeit in hebräischen Lettern, doch kann man mit einigermassen gutem Willen auf den kleinen Reproductionen des Altares selbst die Buchstaben erkennen.

Auf einer ganzen Anzahl der Bilder finden wir, meist auf den Rocksäumen, hebräische Buchstaben. Oft sind es nur anscheinend solche, d. h. hebräischen Buchstaben nachgebildete Schriftzeichen, oft echte hebräische Buchstaben ohne Sinn nebeneinandergestellt, an einigen Stellen aber richtige Signaturen bildend. Da es nicht auf die grosse Anzahl dieser auf Schaeufelein deutenden Inschriften, sondern auf ihr Vorhandensein überhaupt ankommt, so will ich hier nur einige wenige anführen. Auf dem Bilde No. 16 des Modern'schen Verzeichnisses steht im Vordergrunde rechts ein Mann, auf dessen Rocksaum in hebräischen Buchstaben „Ha. Schae“ zu lesen ist. Auf dem Bilde No. 9 finden wir wieder auf dem Halssaum des Rockes eines Mannes „H. L. Sch.“ und auf dem Bilde No. 143

auf dem Rocksaum eines Juden in gelbem Gewande sogar den vollen Namen „Hans Leonhard Schaeuflin“, die beiden letzten Buchstaben sind den Gewandfalten entsprechend scurzirt! Diese ganz ungewöhnlichen Bezeichnungen sind Thatsachen, mit denen wir rechnen müssen!

Da man, meiner Meinung nach, nicht annehmen kann, dass ein anderer selbständiger Meister, wenn er auch ein noch so eifriger Schüler Schaeufelein's gewesen sein mag, dergleichen Inschriften, die dann doch den Character einer Spielerei gehabt hätten, auf Bildern seiner Werkstatt angebracht hätte, so sehen wir uns genöthigt, diese Inschriften als Signaturen aufzufassen und als Beweise dafür anzusehen, dass der Mömpelgarter Altar in Schaeufelein's Werkstatt entstanden ist. Hebräische Inschriften sind allerdings meines Wissens, so oft sie auch auf Bildern dieser Zeit vorkommen, nur selten zu Künstlerbezeichnungen verwendet worden, aber das ändert nichts an der Thatsache, und da sie gerade Schaeufelein, wie Modern nachweist, bereits auf einem früheren Bilde, dem Ahausener Altar, hierzu gebraucht, so haben wir erst recht keinen Grund, dieselben hier auf dem Mömpelgarter Altar als beabsichtigte Bezeichnung anzuzweifeln. Eine andere Frage ist aber nun, ob Schaeufelein selbst an dem Altar in hervorragender Weise thätig gewesen ist, oder ob er nur als eine Arbeit seiner Werkstatt anzusehen ist.

Vor Allem muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass nahe Verwandtschaft mit Compositionen Schaeufelein'scher Tafelbilder im Grossen und Ganzen nicht nachzuweisen sind, dagegen gehen Einzelheiten auf dessen Holzschnitte, sowie Dürer'sche Grundlagen zurück. Modern führt allerdings bei der Besprechung der einzelnen Bilder eine grosse Reihe von Verwandtschaften und Aehnlichkeiten mit Schaeufelein'schen und Dürer'schen Compositionen an, denen ich in den meisten Fällen nicht beistimmen kann. Ich habe, soweit mir das Material zur Verfügung stand, Nachprüfungen angestellt, und muss als Ergebniss derselben nachdrücklich erklären, dass der Verfasser in seinem Eifer, das Beweismaterial für seine Zuschreibung zu häufen, entschieden zu weit geht. Ich könnte für meine Behauptung eine ganze Reihe von Belegen bringen, will mich aber mit einem einzigen begnügen. Die Composition der Erweckung des Jünglings zu Nain (Bild 61) soll „verwandt“ sein mit Schaeufelein's Begräbniss der Maria vom Christgartener Altar (Nürnberg, Germ. Mus. No. 226). Die einzige Aehnlichkeit besteht darin, dass auf beiden Bildern ein Sarg getragen wird. Das ist aber auch Alles! Nach Modern's Verfahren wären dann überhaupt alle Compositionen in der ganzen Kunst „verwandt“, die denselben oder einen ähnlichen Gegenstand behandeln! Ebensowenig sind im Mömpelgarter Altar Schaeufelein'sche Typen in hervorragendem Maasse benutzt, auch die Gewandmotive sind einfacher und viele heftig bewegte Figuren bei Weitem besser gezeichnet, als wir es sonst bei Schaeufelein gewohnt sind, denn dramatische Scenen sind bekanntlich seine schwache Seite. Richtig ist dagegen, dass sich nach Modern's Angaben einzelne Werkstattgewohnheiten Schaeufelein's -- ich verweise nur auf die Art, das Haar zu zeichnen

— im Mömpelgarter Altar nachweisen lassen und dass die Landschaft und besonders das Terrain im Vordergrund ganz in dessen Weise behandelt ist. Aus diesem Für und Wider geht zur Genüge hervor, dass man bei der Betrachtung des Mömpelgarter Altares durchaus nicht mit Bestimmtheit auf Schaeufelein's Autorschaft schliessen kann, dass er überhaupt nicht als ein characteristisches Werk seiner Hände, sondern nur als eine Arbeit seiner Werkstatt anzusehen ist, an der der Meister selbst nicht in hervorragender Weise thätig gewesen sein kann. Falsch ist es deshalb aus diesem Werke auf eine Aenderung in Schaeufelein's Kunstweise in der letzten Periode seines Lebens zu schliessen und den Mömpelgarter Altar als Beweismaterial heranzuziehen, um für Schaeufelein noch eine ganze Reihe von Bildern, die des Messkircher Meisters, in Anspruch zu nehmen.

Ist aber der Mömpelgarter Altar eine Arbeit der Werkstatt Schaeufelein's, so gilt dasselbe von den oben erwähnten Bildern in Gotha, die ja nach allgemeiner Uebereinstimmung zu dem Mömpelgarter Altare in engster Beziehung stehen. Was diesen Altar betrifft, den ich selbst nicht kenne, so theilt mir Herr Dr. M. J. Friedlaender aus seinen Notizen über denselben Folgendes freundlichst mit: Der Meister, der die grosse Mehrzahl der Täfelchen ausgeführt hat, steht Schaeufelein recht fern; einige wenige Tafeln zeigen aber eine abweichende Behandlung und ihr Autor erscheint als ein grober Schüler des Nördlinger Meisters! Wir können also auch von diesem Altar nur sagen, dass er in Schaeufslein's Werkstatt ausgeführt sein mag, dass aber der Maler, dem der Löwenantheil der Ausführung zufiel, einen selbstständigen Stil besass!

Zwischen die beiden Haupttheile seiner Arbeit schiebt Modern ein Capitel über Schaeufelein's Leben und seine künstlerische Entwickelung ein, das nicht viel Neues bringt, wenigstens nichts Wichtiges. Dass das Wiesbadener Portrait den Meister selbst darstellt, ist nach Vergleich der Abbildung, die Modern als Titelblatt giebt, mit dem Selbstportrait Schaeufelein's auf der Schlacht von Bethulien, trotz des Altersunterschiedes, sehr wahrscheinlich. Auf die Frage, ob der Mann auf der Befreiung Petri vom Christgartener Altar im Germanischen Museum als ein Portrait Dürer's anzusehen ist, und welche von den beiden Heiligen auf dem Ziegler'schen Altar die Frau Schaeufelein's darstellt und dergleichen mehr, kann ich mich hier nicht einlassen, das würde zu weit führen nnd ist auch im Grunde genommen recht wenig wichtig. Nur gegen die Annahme Modern's möchte ich Protest einlegen, dass Schaeufelein erst mit dreissig Jahren seine Wanderzeit angetreten hätte! Er sagt nämlich, nach Besprechung der Werke Schaeufelein's bis zum Jahre 1511, „in diese Zeit setze ich die Wanderjahre des Künstlers, die Schaeufelein nach Tirol geführt zu haben scheinen.“ Nun ist es ja möglich, dass Schaeufelein in dieser Zeit in Tirol gewesen ist — Modern stützt sich auf die Angaben Semper's und Stiassny's, die Schaeufelein für den Maler der vier Bilder auf den Aussenflügelseiten des grossen Schnitzwerkes des Hans Schnatterpeck in Niederlana bei Meran halten, das 1503—1511 entstanden ist, sowie auf das sogenannte Turnier

in Innsbruck auf Schloss Tratzberg —, aber seine Wanderjahre müssen wir wohl sicher noch in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts ansetzen, da die Maler damals gewöhnlich gleich nach Vollendung ihrer Lehrzeit dieselben anzutreten pflegten. Ferner vermehrt Modern das Werk Schaeufelein's um einige wenige Bilder, die ihm in den letzten Jahren von verschiedenen Seiten zugeschrieben worden sind. Es sind dies die schon erwähnten Tafeln des Altarwerkes in Niederlana bei Meran, ein Studienkopf des Germanischen Museums (No. 229a) und vier Heiligenfiguren ebendaselbst (No. 227 u. 228). Ich habe diese Bilder noch nicht gesehen, kann daher keine Kritik üben, möchte aber der Vollständigkeit halber diesen undatirten und unbezeichneten Gemälden, noch ein ganz sicheres Werk des Meisters anreihen, das sich in der bischöflichen Pfalz zu St. Gallen befindet[1]. Es stellt die heilige Anna Selbdritt dar und ist mit dem Monogramm und der Zahl 1515 bezeichnet. Bis jetzt ist es in der Litteratur nirgends erwähnt. Es ist übrigens nicht identisch mit dem seit 1869 verschollenen Bilde gleichen Inhalts, das von einem Onkel Schaeufelein's nach Regensburg gestiftet wurde, denn dieses trug, wie überall ausdrücklich vermerkt wird, die Zahl 1507.

An dieser Stelle möchte ich auch erwähnen, dass die beiden Portraits in Wien (Kat. No. 1670 und 1671), die ich in meiner Arbeit über Schaeufelein nach der Beschreibung des Kataloges als Werke des Meisters angezweifelt habe — ich hatte sie damals noch nicht gesehen — sicher von Schaeufelein's Hand sind. Ich habe mich inzwischen durch den Augenschein davon überzeugt. Am Schlusse dieses Abschnittes würdigt Modern das im Berliner Kupferstichcabinet befindliche Oetting'sche Gebetbuch Schaeufelein's einer ausführlichen Besprechung und giebt ein genaues Verzeichniss der reizvollen und anmuthigen Miniaturen desselben, von denen er eine Anzahl im Text abbildet. Aus den Illustrationen dieses Gebetbuches, welche zum grossen Theil mythologische Stoffe behandeln, glaubt Modern auf eine italienische Reise Schaeufelein's in der letzten Zeit seines Lebens schliessen zu dürfen. Ich kann irgendwelche italienische Einflüsse nicht entdecken und theile deshalb Modern's Ansicht auch in diesem Punkte nicht.

Ich komme nun zu dem zweiten Theil, dem Versuche Schaeufelein mit dem Meister von Messkirch zu identificiren. Der Ausgangspunkt scheint mir für den Verfasser der Umstand gewesen zu sein, dass für Schaeufelein in den Jahren 1521—1540 verhältnissmässig wenige Bilder bis jetzt nachgewiesen sind, während gerade in dieser Zeit, nach Koetschau's Ansicht, die Werke des Meisters von Messkirch entstanden sein sollen. Modern's Bestreben ist es nun, diese Lücke in Schaeufelein's Thätigkeit dadurch auszufüllen, dass er für ihn die dem Meister von Messkirch zugeschriebenen Bilder in Anspruch nimmt.

Auf die Frage, ob der Maler dieser Bilder, wie Koetschau annimmt, in den Bodensee-Landschaften gelebt hat oder nicht, will ich hier nicht

[1]) Ich verdanke die Mittheilung über dieses Bild Herrn Dr. v. Tschudi.



näher eingehen. Zu einem sicheren Resultate ist doch nicht zu kommen. Ebensowenig will ich alles das berühren, was Modern über die angeblichen Beziehungen Schaeufelein's zu den Grafen von Zimmern — in deren Auftrag ein Theil der dem Messkircher Meister zugeschriebenen Bilder entstand — sowie die Thätigkeit des Nördlinger Meisters für dieselben auf anderem Gebiete erwähnt. Alles das sind nur Umstände, die es möglich machen, dass Schaeufelein der Meister der in Frage kommenden Bilder sein könnte, aber keine Beweise dafür! Als solchen führt Modern in erster Linie den Messkircher Altar selbst an, nach dem der unbekannte Meister von Messkirch seinen Namen erhalten hat. Dieser Messkircher Altar, sagt Modern, gilt nach einer alten Tradition in Messkirch selbst als ein Werk des Schaeufelein und man müsse dieser Tradition deshalb besonderen Werth beilegen, weil sie nur an einen Namen zweiten Ranges anknüpfe. Die Gebrüder Boisserée hätten bereits, wohl auf diese Tradition sich stützend, Schaeufelein als den Maler des Messkircher Altars genannt! Da wir nicht wissen, wie alt diese „alte“ Tradition ist — vielleicht ist sie ja auch erst in Folge der Zuschreibung der Gebrüder Boisserée entstanden, die ihre Bestimmung auf Schaeufelein vor ungefähr 80 Jahren machten — so wollen wir ihr nicht allzu grossen Werth beimessen. Ebensowenig kann ich die äussere Uebereinstimmung des Messkircher Altares mit Schaeufelein's Ziegler'schem Altar — ein Mittelbild, ein bewegliches und ein feststehendes Flügelpaar — sowie die Behauptung Modern's, dass Schaeufelein, der glaubenseifrige Protestant, die für die katholischen Grafen von Zimmern bestimmten Andachtsbilder nicht signirt hätte, als Beweise für Schaeufelein's Autorschaft dieser Bilder gelten lassen!

Dass aber der Messkircher Altar sowohl als die übrigen Bilder des Meisters von Messkirch in der Composition Verwandtschaft mit Schaeufelein-schen Arbeiten, besonders Holzschnitten, besitzen, ist meiner Meinung nach auch durchaus nicht überzeugend. Die Künstler waren damals nicht so scrupulös, um fremde Compositionen nicht zu verwenden, und vor Allem wird ein Schüler wohl nicht Bedenken getragen haben, gelegentlich einmal eine kleine Anleihe bei einem Werke seines Meisters zu machen, und als Schüler Schaeufelein's können wir, dank Koetschau's Ausführungen, wohl sicher den Messkircher Meister ansehen. Hieraus erklärt sich auch, dass einzelne Typen und Werkstattgewohnheiten Schaeufelein's in den Werken des Meisters von Messkirch sich nachweisen lassen, wobei zu bemerken ist, dass sich diese Abhängigkeit in den späteren Werken des Meisters verliert.

Auch hier muss ich aber nochmals ausdrücklich darauf aufmerksam machen, dass Modern in der Angabe von Verwandtschaften und Aehnlichkeiten mit Schaeufelein'schen Compositionen wieder viel zu weit geht und Verwandtschaften sieht, die absolut nicht vorhanden sind. Als Beispiel möchte ich die Fusswaschung des Meisters von Messkirch in St. Gallen anführen, die eine „getreue Wiederholung“ derselben Darstellung im Mömpelgarter Altar sein soll! An und für sich ist es schon gefährlich, den

Mömpelgarter Altar als Vergleichsmaterial heranzuziehen, da dieser durchaus kein characteristisches Werk Schaeufelein's, sondern zumeist von Schülerhand gefertigt ist, aber abgesehen hiervon beruht die angebliche Aehnlichkeit der beiden Compositionen auf einer gemeinsamen Dürer'schen Grundlage, wie Modern selbst richtig angiebt. Und zwar lehrt ein Vergleich der drei Darstellungen, dass die Composition des Bildes in St. Gallen unmittelbar auf das Dürer'sche Blatt aus der kleinen Passion (Bartsch 25) zurückgeht und nicht an die Tafel des Mömpelgarter Altares oder Schaeufelein's Holzschnitt aus dem speculum passionis anknüpft, denn die Stellung der Hände Christi und der Füsse Petri ist genau dem Dürer'schen Blatt entnommen, während Schaeufelein sie verändert! In der Versuchung Christi des Bildes in St. Gallen und des Mömpelgarter Altares kann ich ebenso keine andere Uebereinstimmung finden, als sie alle Compositionen gleichen Inhalts in dem ganzen Kunstbereich besitzen.

Am Schlusse seiner Arbeit giebt Modern zwei Abbildungen einer liegenden Petrusgestalt aus einem Christus am Oelberg. Die eine stammt vom Wildensteiner Altare, einem sicheren Werke des Meisters von Messkirch, die andere ist dem Bilde im Berliner Museum (Kat. 631) entnommen, das im letzten Kataloge desselben allerdings noch Schaeufelein zugeschrieben ist, aber neuerdings, wie eingeweihten Kreisen bekannt ist, ganz zweifellos ebenfalls den Werken des Meisters von Messkirch zugezählt wird. Modern scheint hiervon nichts wissen zu wollen, er sieht das Berliner Bild als einen allgemein anerkannten Schaeufelein an und folgert daraus, dass die eine Petrusgestalt, die des Berliner Bildes, wie er annimmt, von Schaeufelein's Hand sei, dass auch die andere, die des Wildensteiner Altares, und somit auch der ganze Wildensteiner Altar diesem Meister zuzuschreiben sei. Allerdings sind beide Petrusgestalten von einer Hand, da hat Modern ganz recht, aber das ist nicht die Schaeufelein's, sondern die Hand des Meisters von Messkirch, dessen selbstständige künstlerische Persönlichkeit Modern leugnet.

Auf Seite 89 der Modern'schen Arbeit finden wir ferner eine Abbildung der Federzeichnung in der Albertina mit den Heiligen Martinus und Apollonia. Nach Koetschau ist dieselbe der Entwurf zu einem nicht erhaltenen oder überhaupt nicht ausgeführten Gemälde des Meisters von Messkirch für das Grafenpaar von Zimmern, deren Schutzheilige Martin und Apollonia waren, nach Modern sogar der Entwurf zu den Innenflügeln des Messkircher Altares. Diese Skizze soll nach Modern's Ansicht „wie eine Urkunde bezeugen", dass Schaeufelein ihr Verfertiger sei. „Die gekräuselten und welligen Linien deuten auf die zittrige Hand des alternden Meisters"! Nun kann ich in dieser vorzüglichen Zeichnung durchaus keine unsichere Hand erblicken — was auch gar nicht nöthig wäre, denn Schaeufelein war zu der Zeit ihrer Entstehung höchstens 55 Jahre alt — aber ausserdem bin ich fest überzeugt, dass dieses Blatt mit Schaeufelein durchaus nichts zu thun hat. Ich habe mich vergeblich bemüht, in dieser Zeichnung speciell Schaeufelein'sche Eigenheiten zu finden. Ist die Albertinazeichnung,

was mir recht glaublich erscheint, wirklich der Entwurf zu dem Messkircher Altar, dann ist Schaeufelein sicher nicht der Meister desselben und damit fällt Modern's Behauptung, dass Schaeufelein mit dem Meister von Messkirch identisch sei, in nichts zusammen!

Zum Schlusse sei es mir gestattet, in grossen Zügen nur das kurz anzugeben, wodurch sich meiner Ansicht nach der Meister von Messkirch von Schaeufelein unterscheidet!

Seine Bilder besitzen, das ist nicht zu leugnen, Verwandtschaft mit Schaeufelein's Kunstweise, aber trotzdem bilden sie eine Gruppe für sich, die sich von dem Werke Schaeufelein's deutlich und vortheilhaft unterscheidet. Vor Allem ist der Meister von Messkirch Schaeufelein in coloristischer Beziehung bei Weitem überlegen. Er hat einen besseren Farbensinn und versteht es in seinen Werken eine Harmonie der Farben zu erzielen, wie sie Schaeufelein nie, selbst nicht im Ziegler'schen Altar, erreicht hat. Modern selbst hat dies auch recht gut erkannt und hält deshalb diese „Farbengluth“ für ein specifisches Merkmal der Bilder Schaeufelein's in des Meisters letzter Periode, vergisst aber hierbei ganz, dass wir gerade aus dieser Zeit datirte Bilder Schaeufelein's besitzen — ich verweise nur auf die bezeichnete „Anbetung des Lammes“ vom Jahre 1538 —, die durchaus keiner „Farbengluth“ sich rühmen können! Aber nicht nur in coloristischer, sondern überhaupt in jeder Beziehung ist der Meister von Messkirch Schaeufelein überlegen. Er ist, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, ein bei Weitem „eleganterer und feinerer“ Meister als der meist recht grobe Schaeufelein. Ein so anmuthiges und reizvolles Werk wie den Wildensteiner Altar zu schaffen, das überstieg Schaeufelein's künstlerische Begabung und deshalb müssen wir nach wie vor den Meister von Messkirch als eine selbstständige künstlerische Persönlichkeit betrachten, über die weitere Forschungen uns hoffentlich bald Gewissheit verschaffen!

U. Thieme.



Museen und Sammlungen.

Aus Florenz. Die beiden liegenden Putti aus Terracotta, die ursprünglich den Giebel des Verkündigungsreliefs von Donatello in S. Croce krönten und seit vielen Jahren verschollen waren, sind vor Kurzem in irgend einem Winkel des Klosters aufgetaucht. Sie haben vorläufig im ehemaligen Refectorium Aufstellung gefunden. Es ist nur zu wünschen, dass sie sobald wie möglich wieder mit dem Werke, zu dem sie gehören, vereinigt werden. Die strammen, heiteren Knäblein haben zum Theil Hände und Füsse eingebüsst. Im Haar und an der Gewandung hat sich die Vergoldung erhalten.

Die aus abgebrochenen Häusern und Kirchen des Mercato Vecchio stammenden Reste von Wandmalereien, die zeitweilig in demselben Refectorium von S. Croce Unterkunft gefunden haben, werden jetzt nach dem zweiten Hof von S. Marco überführt, wo sie mit Architectur- und Sculpturresten gleichen Fundortes zu einer Sammlung vereinigt werden.

In S. Trinità nehmen die Restaurationsarbeiten, die im vorletzten Jahre im Chore Reste der Fresken Baldovinetti's zum Vorschein gefördert hatten, ihren Fortgang. Einen neuen Schmuck erhält die Kirche durch das Grabmal des Bischofs Federighi von Luca della Robbia, das, aus dem Kirchlein S. Francesco di Paola entfernt, seit Kurzem in der zweiten Capelle links vom Chor in S. Trinità aufgestellt ist. In derselben Capelle wurden neuerdings auch Reste von Wandgemälden unter der Tünche blosgelegt. Und zwar an der linken Wand das Martyrium des h. Bartholomäus, an der rechten die Enthauptung einer Heiligen im Beisein mehrerer Krieger. An der Decke waren die Evangelisten gemalt, von denen nur geringe Spuren noch zu sehen sind. An der Aussenseite des Bogens der Capelle sieht man in einer gemalten Architectur Bartholomäus zwischen zwei verehrenden Engeln, im Rankenwerk darunter zwei Brustbilder von Heiligen. Der Stil dieser Wandgemälde erinnert an Jacopo da Casentino. Besonders ähneln die Engel draussen am Bogen und die Krieger mit den phantastischen Rüstungen auf der Hinrichtungsscene entsprechenden Figuren auf der diesem Meister zugeschriebenen Predella in den Uffizien (No. 1292).

Die Bilder der Propheten und Patriarchen, mit denen Jacopo da Casentino die Deckenfelder von Orsanmichele schmückte, sind jetzt

auch völlig von der Tünche befreit. Ihr Zustand bestätigt leider das Urtheil Vasari's, der bereits sie halb zerstört nennt.

In den Uffizien wird an der Herstellung der neuen, zur Vergrösserung der Galerie dienenden Säle gearbeitet. Die im unteren Stockwerk liegenden Zimmer, in denen die Künstlerbildnisse aufgestellt werden sollen, sind der Vollendung nahe. Im vorigen Herbste sind zwei neue Cabinete dem Publicum zugänglich gemacht worden. Sie wurden durch Umbau und Erweiterung des früher die Galerie Ferroni bergenden Saales gewonnen. Der Bestand der Sammlung Ferroni befindet sich jetzt in den Räumen des ehemaligen Klosters S. Onofrio in Via Faenza. In der Mitte des ersten der neuen Cabinete in den Uffizien ist an zwei Drehsäulen eine reiche Auswahl architectonischer Zeichnungen ausgestellt: an den Wänden hängen Cartons und Skizzen. Ein Theil derselben, worunter die Cartons von Lorenzo di Credi und von Bartolommeo, befanden sich früher in der Sammlung der Academie. Im zweiten Cabinet hat man die Miniaturportraits, Pastelle und einige kleinere Bilder, darunter Einiges aus dem Depot Hervorgeholtes, in geschmackvoller Anordnung vereinigt. Auch die beiden Antikensäle sind neu geordnet, wodurch besonders die Sala dell' Ermafrodite gewonnen hat. Aus dem Depot, das in den letzten Jahren die Venus von Credi und den feinen lionardesken Jünglingskopf von Boltraffio lieferte, wurden in diesem Winter einige Bilder in die Galerie aufgenommen: so ein kleines Madonnenbild aus der Schule Verrocchio's, eine thronende Madonna mit Kind zwischen Cosmas, Damianus, Dominicus, Franziscus, Laurentius und Johannes dem Täufer aus der Werkstatt Botticelli's, vermuthlich von derselben Hand, welche die beiden Sandro selbst zugeschriebenen Rundbilder der Madonna mit Engeln und Johannes in der Nationalgallery in London anführte und ein völlig ruinirtes grosses Bild der Anbetung der Könige, das früher bereits einmal gelegentlich ausgestellt war. Nur die Aufzeichnung der Gruppen der Anbetenden im Vordergrund dieses Bildes geht auf Botticelli selbst zurück. Sie zeigen die übertrieben lebhaften Bewegungen, die wir auf Werken seiner Spätzeit wie auf den Breitbildern aus dem Leben des Zenobius in der Galerie zu Dresden und in der Sammlung Mond in London oder auf dem Bilde mit der Geschichte der Virginia in der Sammlung Morelli zu Bergamo oder der Darstellung vom Tode der Lucrezia beim Earl of Ashburnham in London beobachteten. Die Ausführung der Tafel, wie wir sie jetzt sehen, ist das Meisterwerk eines Malers des XVII. Jahrhunderts. Er fügte auch die Reiterzüge im Hintergrunde hinzu. Die Aufstellung eines solch unerfreulichen Flickwerkes wäre im Interesse einer Galerie, die so reich an Machwerken ersten Ranges ist, besser unterblieben. An die Galerie von Parma hat die Galerie des Pitti die „Madonna del collo lungo“ von Parmigianino abgetreten und dafür ein treffliches Madonnenbild von Cima da Conegliano eingetauscht.

H. U.



Ausstellungen und Versteigerungen.

Die 27. Winterausstellung der Londoner Royal Academy.

Die diesjährige Ausstellung alter Meister in der Royal Academy war weniger bedeutend, als sie im Durchschnitt zu sein pflegt. Die zweite Galerie, welche gewohnheitsmässig die Niederländer vereinigt, war dieses Mal den Franzosen eingeräumt. Diese Veränderung war nicht glücklich. Die ersten französischen Künstler dieses Jahrhunderts waren zwar vertreten, aber keiner mit einem Hauptwerke und seiner Bedeutung entsprechend. Wenige Bilder repräsentirten die französische Kunst des vorigen Jahrhunderts. Das war ein magerer Ersatz für die Meisterwerke der holländischen Kunst, die sonst in diesem Raume immer ausgestellt waren.

Das beste Bild war von Boucher, No. 79, Mad. de Pompadour in ihrem Boudoir sitzend. Die malerische Gesammthaltung dieses Portraits in hellen zarten Farbentönen ist meisterhaft und von grossem Reiz, die Durchführung bis in die kleinsten Details besonders genau und sorgsam. Die schöne Dame selber ist etwas conventionell aufgefasst. — Die zwei Watteau's, No. 79 und 80, aus Dulwich College, sind geistreich componirt, haben aber leider durch Nachdunkeln viel von ihrer coloristischen Wirkung verloren.

No. 76 ist ein gutes Portrait von Greuze; wenn es Robespierre wirklich vorstellt, was bezweifelt wurde, ist es ein historisches Document. — Das kleine Portrait Paganini's, No. 48, von Delacroix giebt die dämonische Persönlichkeit des grossen Geigers treffend wieder. — Zwei historische Bilder von Delaroche, No. 47 und 49, und ein drittes, No. 65, von Delacroix, „Die Enthauptung Marino Faliero's", welches den Ehrenplatz einnahm, machten einen ganz veralteten Eindruck. — Von dem bösen Schicksal des Veraltetwerden schienen mir auch die bekannten Meissonier's im Besitze von Lady Wallace, No. 72, 74 und 75, schon ereilt zu werden. Von den grossen Landschaftern hebe ich bloss Corot mit zwei kleinen reizenden Landschaften, No. 63 und 70, hervor.

Diese Künstler waren besser und weit zahlreicher, wenn auch nur mit Bildern von kleinen Dimensionen, in der gleichzeitigen Ausstellung in der Grafton Gallery vertreten, besonders Corot, Millet, Daubigny, Diaz.

No. 113, das nicht gut erhaltene lebensgrosse Portrait einer Dame von van Dyck, aus der genuesischen Zeit des Künstlers, hatte auffällige

Proportionsfehler, coloristisch war es vornehm. — Der ganz im italienischen Geschmack componirte bekannte van Dyck, im Besitz des Herzogs von Westminster, No. 114, ist flott in dickflüssigem Impasto gemalt. Wegen der incorrecten Zeichnung und weil die Farbenstimmung allerdings eher abweichend ist, erweckte das Bild Zweifel an seiner Echtheit, welche mir indessen nicht gerechtfertigt erschienen.

Von den drei Bildern der spanischen Schule, die ausgestellt waren, ist der Murillo, No. 116, „Allegorie des triumphirenden Glaubens" (oder die Anbetung der Immaculata), ein Meisterstück. In der spanischen Ausstellung war nichts Ebenbürtiges ausgestellt. Das Bild stammt aus Sta. Maria la blanca in Sevilla, aus der besten Periode des Künstlers. Die Composition hat die Murillo eigene natürliche Anmuth in der Raumausfüllung. Farbe und Helldunkel sind von grossem Reiz. Die Inbrunst der adorirenden Halbfiguren, deren Typen wohl mit Absicht aus dem gewöhnlichen Volk genommen sind, ist vielleicht etwas zu drastisch ausgedrückt, im glühendsten Licht sind sie vorzüglich modellirt. Die schwebende Immaculata ist sehr anmuthig und liebenswürdig. — No. 115, Portrait des Don Balthazar von Velasquez im Besitz von Lady Wallace ist wegen des dicken, undurchsichtigen Firnisses, mit dem das Bild bedeckt ist, kaum zu beurtheilen. — Ist No. 117, Bildniss einer Infantin, wirklich von Velasquez? Mir schien es nur eine Wiederholung zu sein und kein Original. Die zukünftige Königin von Frankreich sieht wie eine Zwergin aus und scheint aus dem Bild herauszufallen. Coloristische Vorzüge hat das Werk auch nicht.

Die bekannten grossen Landschaften von Claude Lorrain aus Grosvenorhouse gehören nicht zu seinen besten Leistungen. Von den sogenannten Titian's sah ich bloss No. 108, — eine arge Enttäuschung. Die Landschaft No. 106 war schon am 13. März nach Buckingham Palace zurückgesandt worden. — Die Tintoretto's (Skizzen) im Besitze von John Ruskin erregten Spott und Aergerniss; allerdings sind sie in einem miserablen Zustand und bieten dem Auge keinen Genuss. No. 103, „Der Doge im Gebet", auf eine Leinwand, die schon einmal bemalt war, skizzirt, mit vielen Pentimenti, ist ein höchst geistreiches, lebensprühendes Werk.

No. 105, Das Paradies, ist zweifellos von Palma Giovane und nicht von Tintoretto. No. 112, Don Garcia Medici, von Bronzino, ist ein ausgezeichnetes Kinderportrait, mit grossem Raffinement und genauester Ausführung aller Details gemalt. Von den vielen Bildern in Besitz des Earl of Rosebery, die ich im Laufe der Zeit ausgestellt gesehen habe, das beste. — Die im Besitz von Herrn Benson sich befindenden Bilder No. 110, Circe von Dosso Dossi und Christus, von seiner Mutter Abschied nehmend, von Correggio waren vor zwei Jahren in der ferraresischen Ausstellung und sind damals besprochen worden. Der Correggio erfreut sich seitdem in England eines wachsenden Ansehens, wahrscheinlich wegen des überschwänglichen Gefühlsausdrucks. Mir ist das Bild wenig sympathisch. Es sind nicht viele Jahre her, dass der erste Kunsthändler Italiens mich bat, dies Bild, welches damals in Florenz zum Verkauf ausgestellt war, mit



ihm zu besichtigen. Er kaufte es nicht, weil er es nicht für commerciabile hielt und ich redete ihm nicht zu.

Mit der öffentlichen Ausstellung der Schätze der Royal Academy, des Cartons von Leonardo und des Bildes von Giorgione, war ein oft geäusserter Wunsch erfüllt. Aus dem engen, nicht gut beleuchteten Raum der Diploma Gallery heraus waren die berühmten Kunstwerke in der dritten Galerie gut aufgehängt und beleuchtet. Ist der Erfolg ein günstiger gewesen? Einer der ersten Kenner alter Kunst in London vertraute mir seine Ueberzeugung, dass der Carton nur von Cesare da Sesto sein könne! In einer der angesehensten Wochenschriften Londons las ich, dass der Giorgione weder italienisch noch alt, sondern von einem Engländer dieses Jahrhunderts (dessen Name ich nie gehört hatte) gemalt sei. Ich halte an der Urheberschaft Leonardo's fest; der sogenannte Giorgione scheint mir Palma vecchio am nächsten zu stehen; bei der jetzigen Aufstellung trat die fehlerhafte Entwickelung des Körpers der weiblichen Gestalt noch mehr hervor.

Von italienischen Quattrocentobildern war nichts von Bedeutung ausgestellt. No. 152, Schule Fra Filippo's und Wiederholung einer bekannten Composition desselben, war wie eine gemalte Sculptur von übermässigem Impasto und bester Erhaltung.

Besser als das Quattrocento war das italienische Trecento vertreten in mehreren interessanten Werken.

Das Hauptstück der vierten Galerie war das herrliche Portrait des Thomas Morus von Holbein aus dem Jahre 1527, das oft ausgestellt und besprochen worden ist.

No. 142, van der Goes, Christus von seiner Mutter Abschied nehmend, im Besitz der National Gallery von Irland, ist ein höchst bedeutendes Bild. Christus ist auf einem Altarflügel allein dargestellt (der Flügel mit Maria fehlt); stehend, etwas über halb lebensgross, nach rechts gewendet, erhebt er in feierlicher Bewegung segnend seine Rechte, während die Linke sein Gewand festhält, welches in grossartigem Faltenwurf den Körper umhüllt. Das Antlitz des Heilands ist erhaben und doch rührend, vom tiefsten Schmerzgefühl durchdrungen, im höchsten Grade seelenvoll. Die Farben sind tief und glühend, die Farbenstimmung entschieden auf Ton gerichtet, der Farbenauftrag stark impastirt und saftig.

Christus steht in einem engen Raum oder vielmehr in einem Gehäuse, das sehr geschmackvoll im gothischen Styl decorirt ist. Ein Fenster oben lässt in das Freie. blicken.

Dass van der Goes nicht der Maler sein kann, geht schon aus der vorstehenden Charakterisirung des Bildes hervor. Van der Goes ist gewiss nicht seelenvoll und seine Farbe ist kalt und wenig harmonisch.

Wer ist nun der Maler dieses trefflichen Bildes? Der Zeit und dem inneren Wesen nach steht er Memling unbedingt am nächsten und es wird sich schliesslich wohl herausstellen, dass Memling selber der Autor ist, obgleich Farbenstimmung und Typus abweichend sind.



Als vor zwei Jahren in dieser Galerie „der h. Victor mit einem Donator“ aus Glasgow allgemeine Bewunderung erregte, war ich beim ersten Blick überzeugt, dass das herrliche Bild von Memling sei.

Wenige Schritte von dem obigen Bilde hängt das Jugendwerk Correggio's, das denselben Gegenstand behandelt. Welch' ein Unterschied in der geistigen Auffassung und in der malerischen Behandlung.

Die englische Schule war, wie immer, vorzüglich vertreten, namentlich in Portraits von Reynolds und Gainsborough. Des letzteren blue boy No. 129, im Besitz des Herzogs von Westminster, wird man immer mit Vergnügen wiedersehen.

Die Ausstellung von Goldschmiedearbeiten war mehr historisch (wegen der vielen datirten englischen Stücke) interessant als künstlerisch.

A. von Beckerath.

Die Ausstellung spanischer Kunst in der New Gallery.

Von der spanischen Ausstellung hatte ich vorher nur Ungünstiges gehört, so dass sich bei meinem ersten Besuch unwillkürlich eine Reaction geltend machte.

Bedeutende Bilder aus dem Besitz des Herzogs von Wellington, Capitain Holford, Lord Northbrook und Dulwich College, die ich von früher kannte, sah ich mit grossem Genuss wieder. Leugnen will ich indessen nicht, dass es mich nach dem ersten längeren Besuch nicht mehr nach dieser Ausstellung hinzog und ich mich eigentlich zwingen musste, wieder hinzugehen. Es giebt in London viel Wichtigeres und Interessanteres zu sehen, als hier ausgestellt war. Der Total-Eindruck war kein günstiger, — diese dunkeln Bilder, die Gegenstände, die Auffassung verstimmen; es fehlt dieser Kunst die Heiterkeit und Lebensfreudigkeit. Zudem liess ein Blick auf die bestbeleuchtete Wand der Westgalerie, wo Sir Charles Robinson seine Myrmidonen in Reih und Glied aufgehängt hatte, gleich erkennen, dass man sich in gewählter Gesellschaft nicht befinde, welche Erkenntniss bei weiteren Studium befestigt wurde.

Die Wiederholungen und Copien überwogen, wirkliche Originale der Hauptmeister waren nicht viele.

Velasquez. No. 134, Der Wasserträger, eines der frühesten Bilder des Meisters, ist in der Farbe hart und nicht anziehend; tüchtig gezeichnet und durchmodellirt, hat es fast einen plastischen Charakter, es erinnert sofort an Caravaggio. — No. 135, Küchenstück, ist ähnlich, mit genauester Angabe aller Details wirkt es coloristisch noch monotoner. — No. 59, Don Balthasar in der Reitbahn (im Besitz des Herzogs von Westminster), ist oft ausgestellt und besprochen worden. Es gehört zu den besten Bildern, die hier ausgestellt sind. — No. 64, Don Balthasar als Jäger (dem Herzog von Avercorn gehörig), gefällt mir besser als die Replik desselben Bildes, welche (im Besitz des Herzogs von Bristol) im vorigen Jahre in der Royal Academy



ausgestellt war, ist aber auch wohl nur Wiederholung; die Erhaltung lässt zu wünschen übrig. — No. 48, Don Balthasar mit einem Zwerg (Earl Carlisle), ist ein bedeutendes Bild. Das kindlich Unbestimmte, Zögernde des kleinen Prinzen, der von dem Zwerge zum Vorwärtsgehen animirt wird, ist vorzüglich charakterisirt. Der Zwerg ist ein wahrer Kobold, gespenstisch und widerwärtig. In der Farbe ist das Bild lebendig und harmonisch, bedeutender ist es noch im Helldunkel, das an Pieter de Hooch erinnert. Durch seine packende Körperlichkeit wirkt der Zwerg so unbehaglich, — welch ein Spielgenosse für den künftigen König von Spanien! — No. 43, das in malerischer Beziehung vortreffliche und interessante Portrait Philipp IV. aus Dulwich College hatte man in die dunkelste Ecke der Westgalerie gehängt! Der König ist in reichster Kleidung auf hellem Grunde dargestellt. Das Bildniss macht den Eindruck eines bewussten Experiments, die verschiedensten Farben in einen einheitlich harmonischen Ton zu bringen, was vorzüglich gelungen ist, wobei das Antlitz Sr. Majestät schliesslich nur die Bedeutung eines Farbenelements hat. — Die geistige Belebung, welche diesem Bilde fehlt, hat in hohem Grade No. 107, Brustbildniss eines unbekannten jungen Mannes in schwarzer Kleidung, den Beschauer ansehend. Das Antlitz desselben ist bewundernswerth durchmodellirt; ganz von Luft umgeben, schwimmt es in Luft, wodurch eine ausserordentliche Lebendigkeit erzielt wird. Der fahle goldige Fleischton erinnert an Rembrandt's Werke aus den 50er Jahren. No. 98, als Pendant von No. 107 aufgehängt, das Portrait des Juan da Pareja, ist coloristisch eines der merkwürdigsten und pikantesten Bilder der Ausstellung, von sprühender Lebendigkeit des Ausdrucks. — No. 68, Francisco de Quevedo mit seinem Eisesblick durch die entstellende grosse Hornbrille, ist gerade kein anziehendes Bildniss. Die silberglänzende Carnation ist emailartig gemalt. — Von den Portraits der beiden Königinnen Philipp IV. schien mir keins eigenhändig. Am besten gefiel mir No. 19, das nicht gut erhaltene Bildniss der Marianne. — Das Doria-Portrait Innocenz X. schlägt jede Wiederholung, sollte sie auch eigenhändig sein, wie von No. 54 (im Besitz des Herzogs von Wellington) vermuthet wird. Ist das anmuthige Bild No. 44 im Besitz von Herrn G. Salting: Kind, Trauben essend, und ein Alter, wirklich von Velasquez? mir kommt es eher italienisch vor. — Das oft ausgestellt gewesene Bildniss aus Buckingham Palace des Don Balthasar, No. 57, ist in der Farbe gut, es fehlt ihm aber an Körperlichkeit und es ist wohl nur Wiederholung.

Murillo. An die Spitze der vielen Murillo's die hier ausgestellt sind, stelle ich No. 35, das Blumenmädchen aus Dulwich College, ein Werk aus einem Guss. Es ist, als wenn der Künstler hier den ihm passendsten Gegenstand gefunden hätte. Heitere Anmuth ruht auf dem Bilde und die dem Maler nachgerühmte Natürlichkeit kann sich nicht liebenswürdiger äussern. Die malerische Qualität ist ersten Ranges, woran auch die Landschaft einen guten Theil hat. — Die Immaculata, No. 46, ist coloristisch weniger anziehend, aber vortrefflich gezeichnet. Der Ausdruck der Jung-

fräulichkeit, Bescheidenheit und Schüchternheit in der Madonna ist sehr rein und edel. Das Motiv mit dem Spiegel ist gerade nicht glücklich, weil zu absichtlich. — No. 75, zwei Bauernjungens, aus Dulwich, sind sehr lebendig aufgefasst, in der Farbe aber schwer und düster. — Von den vielen Madonnen-Bildern hebe ich No. 72, im Besitz von Lord Wantage, als ein coloristisch bedeutendes Werk hervor. — No. 103, das berühmte Selbst-Bildniss, Lord Spencer gehörig, ist gewiss kein Original. — No. 36, das lebensgrosse Portrait des Don Andres de Andrade, ist ein stattliches Werk, es erinnert in der Auffassung an Velasquez, in der Farbe ist es zu dunkel und monoton. — No. 51, zwei Mönche aus der Franziscaner-Kirche in Sevilla, ist ein empfindungsvolles Bild, in der Farbe aber rauh und nicht anziehend. — No. 124—129, die Geschichte des verlorenen Sohnes darstellend, enttäuschten mich beim Wiedersehen, es fehlt doch an Bestimmtheit der Charakterisirung und an Prägnanz des Ausdruckes.

Zurbaran. No. 28 ist ein gutes Portrait einer Dame als hl. Elisabeth, mit erstaunlich lebhaften Farben, die allerdings etwas bunt wirken. — No. 39 ist ein höchst anziehendes Bild, obgleich fast ganz dunkel. Die an einem Tisch sitzende hl. Magdalena stützt ihren Kopf auf ihre rechte Hand und betrachtet einen Todtenkopf; die linke Hand ruht auf einem Stundenglas. Beleuchtet ist die Heilige durch eine Kerze, die vor ihr steht, in ihrem lieblichen Antlitz ist ein sehnsüchtiges Empfinden gar anmuthig ausgedrückt. Das Bild hat einen besonderen Zauber, den ich hauptsächlich der Beleuchtung zuschreibe.

Von Ribera war das bedeutende Bild im Besitz von Lord Northbrook, No. 61, die hl. Familie mit der hl. Catharina, ausgestellt, welches durch seine entschiedene Farbigkeit ein Trost für die Augen war, unter allen den dunkeln Bildern hier.

Gute Bildnisse von Domenico Theotocopulo il Greco waren No. 60 und 81, etwas schwer im Ton.

Unter den ausgestellten Sculpturen war nichts von irgend welcher Bedeutung.

Auch die Ausstellung von Stoffen, Spitzen, Stickereien, Waffen, Schmucksachen war wenig erfreulich.

Selbst die Majoliken (hispano-arabo) wofür die Engländer schwärmen, waren nicht besonders vertreten. *A. von Beckerath.*

Versteigerung der Gemäldesammlung Carl Gross in Wien (30. März 1896 und folgende Tage) durch L. Fischhoff.

Unter den etwa fünfzig Privatsammlungen Wien's, deren Schwerpunkt in den Gemälden liegt, war die des Herrn Dr. C. Gross eine der eigenartigsten. Sie enthielt sehr viele Bilder überhaupt, mehr als zweihundert, aber nur wenige gute. Alle erdenklichen Richtungen waren vertreten. Die meisten Bilder hatten ungewöhnlich stark durch Verputzung und neuerlich



durch weitgehende Uebermalungen gelitten. Mit diesen Umständen im Einklange standen die Preise, die jüngst bei der Versteigerung erzielt wurden: nur wenige gute, meist belanglose Posten.

Man hat einen reich illustrirten Katalog ausgegeben, der sehr rasch und flüchtig hergestellt ist und sich fast ausnahmslos an die willkürlichen, oft geradewegs Aergerniss erregenden Benennungen des Besitzers gehalten hat. Ich gebe hier einige kritische Bemerkungen. Von den Preisen, unter denen jedesmal die Erstehungspreise, ohne Zuschlag, gemeint sind, wird mitgetheilt, was durch Kleinheit oder Grösse bemerkenswerth ist.

No. 1. Sog. Amberger, jedoch ohne jede Beziehung zu diesem Meister: Bildniss Kaisers Carl V. (16 fl.). — No. 2. Angeblich H. v. Balen: Diana und Aktaeon. Von einem Antwerpener um 1650 aus der Nähe des Frans Wouters und ein wenig mit Simon de Vos verwandt. Als Malgrund habe ich Eichenholz notirt und nicht Kupfer, wie es im Catalog steht (175 fl.). — No. 3. Nicht J. v. Balen, sondern deutsch vom Ende des 16. Jahrhunderts: Himmelfahrt Mariae. Weiches Holz (30 fl.). — No. 4. Angeblich Marco Basaiti, aber bis zur Unkenntlichkeit verdorben: Christus (65 fl.).

No. 6. Angeblich Boltraffio: Madonna. Vorzügliches mailändisches Bild aus der unmittelbaren Nachfolge des Lionardo. Verhältnissmässig gut erhalten. Gegen Boltraffio spricht die Form der Hände und Füsse des Kindes. Besonders die grosse Zehe hat eine andere Haltung, als sie uns auf dem beglaubigten Boltraffio im Louvre (Madonna Casio) und auf den danach bestimmten Bildern begegnet. Auf Cesare da Sesto sollte nach meiner Ansicht das Bild einmal genau geprüft werden, das um 1150 fl. an L. Wittgenstein in Wien abging, einen Sammler, der auch einige andere interessante Italiener sein eigen nennt, wie z. B. einen signirten, sehr wohl erhaltenen Marco Palmezzano und jene zwei Vorderseiten von zwei früh quattrocentistischen Cassones, die im „klassischen Bilderschatz“ reproducirt sind.

No. 7. Wohl richtig als Dirck v. Bergen verzeichnet: Landschaft mit Kühen (60 fl.). — No. 8. Ein fast zu Tode gemarterter Herri Bles: Landschaft mit der Predigt Johannis (21 fl.). — No. 9. Angeblich Orizonte, aber viel näher bei Oriente: unbedeutende Landschaft (13 fl.). — No. 10. Jan Blom: Landschaft. Felsige Gegend. In den vorderen Gründen Schafe und Ziegen mit mehreren Hirten. Signirt: „Jan BLom Fecit“ in sauberen Zügen. Das Bild wurde von Dr. Gross vor mehreren Jahren auf der Versteigerung Flateau in Wien gekauft und das noch in ganz gutem Zustande. Jetzt ist es übermalt (20 fl.). Jan Blom ist ein Zeitgenosse des Adriaen v. de Velde und scheint mit ihm gelegentlich zusammen gearbeitet zu haben. (Vergl. Bredius im Haager Galeriewerk S. 96.) Bei Hoet sind mehrere Werke von ihm erwähnt (I. S. 8, 168, 207, 210, 323 f. Vergl. auch „Oud Holland“ VIII, 219, Repert. f. K. W. XII, 45 und XIV, 260 f). Im Ferdinandeum zu Innsbruck ein signirtes Bild, No. 667, das den Künstler als Wouwerman-Nachahmer kennzeichnen würde, wenn nicht die signirte Landschaft hier in der Sammlung Gross ziemlich auf Berghem's Einfluss hinwiese. Im Katalog

der Versteigerung Endris (Jurié) Wien 1891 ist auf meine Anregung hin eine Rothsteinzeichnung (No. 23) als Jan Blom katalogisirt worden, da sie nach frischer Erinnerung an das Bild der Sammlung Gross zahlreiche Analogien mit dem erwähnten signirten Bilde erkennen liess. Unter den Zeichnungen und Gemälden der holländischen Italiker mögen noch manche unerkannte von Jan Blom versteckt sein.

No. 11. Faustino Bocchi: Maskerade. Signirt:

„FAVSTINVS BVCKHVS
FACIEBAT ....“

Grossköpfige Caricaturen halten einen Aufzug ab. Der genannte Brescianer Maler, von dem in der Pinacoteca communale zu Brescia zwei beglaubigte Bilder mit Pigmaeenkämpfen zu sehen sind, ist jetzt wenig beachtet, daher auch der geringe Preis von 16 fl.! für das Bild der Gross'schen Versteigerung. Von demselben Caricaturenmaler scheint mir eine Versuchung Antonii im Schloss Austerlitz zu sein, sowie zwei mittelgrosse Breitbilder mit kämpfenden Missgestalten, Werke, die vor etwa fünf Jahren vom Grafen Ed. Gaston von Pettenegg in Wien gekauft worden sind. Nicht ganz ohne Berechtigung war ihm auch ein zweites Bild mit Zwergen in der Sammlung Gross zugeschrieben (No. 12), das auf der Versteigerung von Ed. Gerisch erworben wurde.

No. 13. Angeblich Ferdinand Bol. Nach meiner allerdings blassen Erinnerung eine gute Copie nach dem monogrammirten Lievensz bei Czernin in Wien. (Bleibt zu überprüfen 62 fl.). — No. 15. Dem Balthasar v. d. Bossche zugeschriebenes Gesellschaftbild von roher Mache, das mit 38 fl. abging. — No. 16. Andries Both: Bettler. Gutes Bildchen, wohl richtig benannt, wenigstens nach einer Vergleichung mit dem signirten Andr. Both bei Karpf in Wien. (Ueber dieses Bild und einige andere Werke des genannten Malers vergl. jüngstens „Chronique des arts et de la curiosité“ 1895. Nachträge zu dem angedeuteten Artikel stelle ich gelegentlich für meine kleinen Galeriestudien zusammen.) Das Bildchen der Sammlung Gross kam um 15 fl. an einen jungen Wiener Sammler. — No. 17 und 18. Irrthümlich dem R. Brackenburgh zugeschrieben, übrigens schwer zu bestimmen. — No. 19. Ganz unrichtig Bramer genannt. — No. 20. Dem älteren Peeter Brueghel mit Unrecht zugeschrieben, aber ein gutes altes, wohl erhaltenes Bild. Landschaft, nach meiner Erinnerung mit Regenstimmung. Schien mir von Seb. Vranck zu sein, was ich übrigens erst selbst überprüfen möchte. Um 45 fl. an H. O. Miethke. — No. 22. Ein sehr fraglicher Philipp de Champagne (110 fl.). — No. 24. Ein falscher Corot (als „M. Coic“ katalogisirt 15 fl.). — No. 25. Ein verdorbener J. J. Cossiau (als „Cossian“ katalogisirt), auf dem ich vor einigen Jahren eine Signatur gelesen habe: „J J D Cossiau“. Italisirende Landschaft (20 fl.). — No. 26. Dem A. v. Croos zugeschrieben: gut erhaltene Landschaft von einem mittelmässigen Holländer. — No. 27. Furchtbar geschundenes Bild, vielleicht die Ruine eines Thomas de Keyser: Dame in einer Landschaft (99 fl.), an Lichtmann. — No. 28. Deutsche Copie nach einem italienischen Bilde, wohl nach einem von Francesco de' Rossi (Salviati 41 fl.). — No. 29. Deutsche

Madonna, wie es scheint, aus dem spätesten 16. Jahrhundert (115 fl.). — No. 31. Nicht deutsch, sondern niederländisch aus dem 1. Viertel des 16. Jahrh.: Anbetung durch die Magier. Kräftig behandelt, ganz aus der Nähe der Anbetung durch die Könige in der Galerie Schönborn in Wien, aber anders componirt, kleiner und von derberer Mache (60 fl.). — No. 33. Kleines deutsches Bildchen mit Zügen von Elsheimer und Rottenhammer; furchtbar verputzt: Versuchung Christi (11 fl.). — No. 34. Zwei böse mitgenommene sehr gesellenmässig und roh behandelte deutsche Altarflügel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — No. 38 und 39. Der Barbara Regina Dietzsch zugeschrieben: zwei kleine feine Stillleben, wie es heisst, aus Penther's Sammlung. Beide um 42 fl. an Baron Werner. — No. 41. Vom jüngeren Droochsloot: Eine Plünderung. Um 42 fl. an H. O. Miethke. — No. 42. In Farben gebrachte Copie nach Dürer's Stich mit der Satyrfamilie. Ich habe dasselbe Bild vor Jahren in grausam verriebenem Zustande bei Dr. Gross gesehen. Nunmehr ist es grösstentheils neu gemalt. — Bei No. 43: Die Falschspieler, ist der Name Duyster gänzlich aus der Luft gegriffen. Das kleine Bildchen könnte eine kleine Copie nach Manfredi oder Valentin sein (20 fl.). — No. 45. Angeblich Elsheimer, aber vermuthlich holländisch aus der Nähe des Esaias van der Velde: Der Ueberfall (15 fl.). Es ist höchste Zeit, dass dieses feine Bildchen in hoffentlich vorsichtigere Hände kommt. Denn auch hier sind Wirkungen ungeschickter Putzversuche erkennbar. — No. 46. Kein Carel Fabritius, sondern eine schlechte Copie nach einem Rembrandtisten, Circumcision (20 fl.). — No. 47. Keine Spur von Lely: Bildniss. — No. 49 und 50. Zwei wohl erhaltene figurenreiche Bildchen, die nach meiner Ansicht mit Recht als Werke des Franz de Paula Ferg katalogisirt sind. Beide zusammen 90 fl. — No. 52. Schwacher Vlaeme aus der Richtung des Frans Floris: Susanna und die beiden Alten. Um 50 fl. an Lichtmann. — No. 53. Ein Concert. Etwas rohes Bild aus der Richtung des Louis de Caulerij, von dem ein feineres Bild seit Kurzem in der Kunsthalle zu Hamburg sich befindet.[1]) — No. 64. Lucas Gassel: Landschaft mit Juda und Thamar. Um 145 fl. (an Constantin Curti?). Richtig benannt nach der Vergleichung mit dem monogrammirten Gassel in der Kaiserlichen Galerie zu Wien und einem kleineren Bilde in der Sammlung des Schottenstiftes. Wenigstens kehren auf diesen Bildern jedesmal der gute Hirt bei einem Zaune im Mittelgrunde wieder und die eigenthümlich stilisirten Brombeerhecken im äussersten Vordergrunde. (Das monogrammirte Werk des Gassel in der Galerie des Wiener Schottenstiftes habe ich beschrieben im Feuilleton der „Wiener Zeitung“ vom 6. Februar 1896.)

No. 68. Norbert Grund: Garten-Szene, gutes, nettes Bildchen, durch einen alten Stich von Johann Balzer (1777) beglaubigt (65 fl.). Auch die vorhergehende Nummer war als N. Grund überzeugend (81 fl.), desgleichen die kleinen Bilder No. 69 und 70. — No. 71 und 72. Zwei furchtbar verputzte

[1]) Hierzu „Hamburger Nachrichten“ vom 7. März 1896. Vielleicht ist Louis de Caulerij identisch mit Van Mander's Lois van Brussele.



Guardis. Zusammen 245 fl. — No. 76. Unbestimmbare Ruine eines Stilllebens aus der Richtung des W. C. Heda (60 fl.). — No. 77. Zechende Bauern aus der Nähe des Egbert van Heemskerck. (Es ist fast selbstverständlich, dass ein derlei Bild wieder einmal als Maerten van Heemskerck katalogisirt wurde.) — No. 79. Kein Bart. v. d. Helst (300 fl.). — No. 80. G. Hoet, wohl erhalten. War nicht Bestandtheil der Sammlung Gross, sondern mit einigen wenigen anderen Bildern aus fremdem Besitze eingeschoben. — No. 88 und 89 vom dunklen Hooremans, richtig benannt um 130 fl. zusammen an H. O. Miethke. — No. 91. Deutscher Flügelaltar noch aus dem 16. Jahrhundert; übel zugerichtet und zerstreuter Weise als italienische Arbeit katalogisirt (80 fl.). — No. 95. Gutes spanisches oder neapolitanisches Bild, das ich nicht zu bestimmen vermag (10 fl.). — No. 108. Signirter F. C. Janneck: Gesellschaftsbild von tadelloser Erhaltung. Um 245 fl. an Dr. Prager. — No. 109. Kleines Bildniss aus der Nähe des Th. de Keyser (55 fl.). — No. 114 und 115. Zwei Bildchen mit Schmieden. Vor Jahren las ich auf einem die alte echte Signatur „. . . Lundens“. Seither scheinen mir beide Bilder sehr durch allerlei Wegnehmen und Hinzuthun gelitten zu haben. In der Darmstädter Galerie sah ich vor mehreren Jahren ohne Nummer einen voll bezeichneten Lundens, der ebenfalls eine Schmiede darstellte und in der Stimmung den beiden Bildchen bei Dr. Gross verwandt war. — No. 120. Nach meiner Ansicht eine gemeinsame Arbeit des Vanvitelli und Jan Miel: römische Architectur und viele Figuren. Um 150 fl. durch Wilhelm Horn an einen jungen Wiener Sammler. — No. 121. Nicht Momper, sondern im Stil der letzten römischen Arbeiten des Paul Bril, aber vermuthlich von späterer Hand. Landschaft mit nackten Figuren. — No. 122. Angeblich L. v. Moni, vermuthlich Copie nach ihm (25 fl.). — No. 123. Kein Morone (52 fl.). — No. 124. Kein Mosscher, sondern Ruine eines Corn. Dubois (81 fl.). — No. 125. Angeblich Jan Mostaert, eher Richtung des Gerard David: Kleinstes Hausaltärchen, nach meiner Erinnerung oben halbrund abgeschlossen, mit einer fein durchgebildeten Darstellung der Geburt Christi (18 fl.!!). — No. 126. Kein Moucheron. — No. 127. Kein Moeyaert. — No. 128. Als Aart van der Neer denkbar (76 fl.). — No. 129. Ruine eines Netscher, um 40 fl. an Wittgenstein. — No. 130. Wohl mit Recht dem Neufchâtel zugeschrieben, obwohl das kleine Format auffallend ist. Bildniss eines Gelehrten, der ein Buch in der Hand hält. Erinnerte mich lebhaft an den in seiner Benennung vollkommen überzeugenden Neufchâtel (Herr mit einer Pincette in der Hand) in Darmstadt. Gutes Bildchen, wenngleich nicht ohne Retouchen. Um 90 fl. an H. O. Miethke. — No. 132. Vermuthlich Cuyp, Aelbert oder Benjamin, nicht Jacob Geritz: lebensgrosses Bildniss einer ältlichen Frau von unangenehmen Gesichtszügen. Ging um 100 fl. an Lichtmann (?).

No. 133. Wie mir scheinen will von J. de Grooth, der durch sichere Bildchen in der Coblenzer städtischen Sammlung bekannt ist. Ob Copie nach Jan Steen, ist mir zweifelhaft: Scene in einer Schule. (Ueber den genannten seltenen Künstler vergl. Houbraken, Van der Willigen und Bredius in „Oud Holland“ V. S. 64 f. Von ihm dürfte auch sein No. 159



im Städel'schen Institut zu Frankfurt). — No. 146. Angeblich „Nürnberger Meister von 1520“: Darstellung von Nürnberg'schen Rathsherren aus dem Jahre 1520, aber sicher viel später gemalt. Man beachte doch die Thür in den Formen der Spätrenaissance im Hintergrunde. Die angebliche Signatur: Crelius scheint mir auf sehr phantasievoller Lesung zu beruhen. — No. 151. Nicht Patenier, sondern schwache Arbeit in der Art Gassel's aus der Zeit seiner Bilder mit auffallend grossköpfigen Figuren. Um 150 fl. an Lichtmann. — No. 152. Sicher nicht Paudiss, sondern ein moderner, geschickter Maler aus Lenbach's Kreisen (34 fl.). — No. 155. Signirtes, gut erhaltenes Nachtbild von Egbert v. d. Poel (105 fl.). — No. 156. Vielleicht als Francesco da Ponte richtig benannt: Geisselung Christi. Hat gelitten (20 fl.). — No. 157. Als Porbus verzeichnet, ist mir entgangen, wäre mir aber doch aufgefallen, wenn es wirklich ein Porbus gewesen wäre. — No. 159. War sicher einmal etwas Besseres als ein Tobias Querfurt, ist aber bis auf wenige Stellen verdorben. — No. 160. Naiver Weise als „Razzi“! katalogisirt, ist offenbar eine niederländische Copie nach Sodoma: Leda mit dem Schwane.

No. 162. Verhältnissmässig gut erhaltenes, männliches Bildniss in halber Figur von einem Regensburger, Passauer oder Linzer Meister. Wenigstens ausgesprochener Donaustil. Eine Zuschreibung fällt schwer, obwohl in jüngster Zeit gerade den Bildnissen dieser Art viele Aufmerksamkeit gewidmet worden ist. Nach meiner Ansicht ist das vorliegende Portrait, das aus dem Jahre 1530 stammt, weder von Feselen noch vom Meister des Schönitzbildnisses und der Holzhausenportraits, die F. v. Marcuard vor Kurzem zusammengestellt hat, noch von Altdorfer oder M. Ostendorfer, sondern von einem bisher nicht studirten Oberdeutschen. Rechts am Baumstamme steht in sicher alten Zügen die Jahreszahl 1530 und darüber ein weniger zuverlässiges L, durch dessen Stamm gegen oben schief ein v oder o gelegt ist. Das Monogramm hat dazu Anlass gegeben, das Bild als Lucas van Leyden in den Handel zu bringen. Als solches ist es auch von Dr. Gross vor etwa einem Jahre in einer Wiener Kunsthandlung erworben worden. An niederländische Herkunft ist ganz und gar nicht zu denken, und bei Putzversuchen begann die Farbe des Monogrammes sich zu lösen, wogegen die Jahreszahl standhielt. Zur Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit wird vielleicht eine Beschreibung der Rückseite mit Wappen und Inschriften Beitragen. Ich selbst kann die Sache jetzt nicht verfolgen, da ich andere Arbeiten vor mir habe und mich nicht verpflichtet fühle, in einem Auctionsbericht mehr zu geben, als was sich aus dem augenblicklich vorhandenen Wissensvorrath beibringen lässt. Die Rückseite des Bildes zeigt symmetrisch vertheilt, vier einfache Wappen mit Familiennamen darüber und nochmals die Jahreszahl 1530: 1. „(H)aidnreich“, darunter im Wappenschilde: ein Mann auf einem Dreiberge; 2. „Sawerer“: zwei Harnischarme, die ein Schwert halten; 3. „Staindorfer“: drei Felsenzacken; 4 „Armsperger“: schwarzer Adler. Mitten quer über die Inschrift: „KVM GLICK MIT FREIDEN“. Malgrund: weichesHolz, wohl Linde. Weisser Grund nicht deutlich



nachweisbar, vielleicht ganz dünn. Das Alter des Dargestellten ist auf der Vorderseite in folgender Weise ersichtlich gemacht: „SEIN . ALTER . IM . 24 . IAR".

No. 167. Sog. Tintoretto. Absolute Albernheit, hier diesen Namen zu nennen. — No. 168. Angeblich Domenico Robusti; ist eine Copie. — No. 169. Kein Rottenhammer. — No. 170. Ruine eines wirklichen Rottenhammer (32 fl.).

No. 171. Angeblich P. P. Rubens: „Bildniss einer holländischen Dame". Der Stil des Bildes entspricht Dem, wie man ihn in Brüssel und Antwerpen als den des Adam van Noort festhält, wobei ja freilich die sicher beglaubigten unanfechtbaren Grundlagen zur Vergleichung fehlen. Angeblich findet sich auf der Stuhllehne die Jahreszahl 1620, die ich nicht überprüft habe. Ist sie echt, so lässt sich Rubens mit Bestimmtheit ausschliessen, da er um 1620 ganz anders gemalt hat, als man es hier auf dem Bilde der Sammlung Gross bemerkt. Die Rückseite ist bemalt und weist eine gute vlamische Landschaft auf, die mit der Richtung des Tobias Verhaeght augenscheinlich zusammenhängt. Das interessante, gut erhaltene Bild wurde um 4900 fl. zurückgekauft. — No. 172. R. Savery: Bauernfest vor einem Wirthshause. Signirt und mit 1608 datirt. Ziemlich hart mitgenommen, aber als echt erkennbar und nicht ohne Interesse. (Vergl. meine kleinen Galeriestudien I. S. 50 Anm. (60 fl.). — No. 173. Feiner signirter Kremser Schmidt: Kleine heilige Nacht (62 fl.). — No. 174. Richtung des Daniel Seghers, aber nicht von ihm: Blumenkranz, über 200 fl. — No. 180. Nicht D. Stoop, sondern fast sicher Palamedes Palamedesz: Reitergefecht (110 fl.). — Die Teniers und der Terborch imaginär.

No. 185. Dem E. Thoman von Hagelstein zugeschrieben, u. z. auf Grundlage eines Monogrammes, das aus einem T gebildet ist, durch dessen Schaft querüber ein Andreaskreuz gelegt ist. Der Stil weist das Bildchen ins Gefolge Elsheimer's, wonach die Benennung einstweilen nicht ganz abzuweisen ist. (Ueber Hagelstein als Elsheimerianer spricht Sandrart. Neuerlich vergl. Bode: Studien zur Geschichte der holl. Mal. S. 317, die Geschichte der deutschen Malerei von Janitschek S. 521 und Woltmann-Woermann G. d. M. 874.)

No. 218. Ungereimter Weise als Andrea del Sarto. — No. 219. Copie nach Tizian, nicht ohne Interesse: Darstellung des Antoniuswunders mit dem misstrauischen Gatten. Augenscheinlich eine alte Copie nach dem zwar allbekannten, aber durch die Zeit und Uebermalungen fast zu Grunde gerichteten Wandgemälde in der Scuola del Santo zu Padua. Kam um 50 fl. zu Ed. Gerisch.

No. 221. Nicht Es. v. d. Velde, sondern so gut wie sicher Sebastian Vrancks: Landschaft mit Reitern (145 fl.). — No. 222. Verputztes und verschmiertes Köpfchen. Wohl Copie nach einem venezianischen (?) Vorbilde. Derselbe Kopf, aber in anderer Umgebung, kam vor Kurzem auch auf der Helbing'schen Auktion vom März 1896 in München vor (als No. 711 und als florentinisch). Vielleicht gehen beide auf ein gemeinsames Original zurück. Nach der Abbildung zu schliessen, war das Münchener Exemplar viel besser. — No. 224. Grosses venezianisches Bild aus der Zeit und

Richtung des jüngeren Palma. Offenbar wegen der ungewöhnlichen Abmessungen, die eine Aufstellung in gewöhnlichen Wohnräumen ausschliessen, um ungefähr 200 fl. verschleudert. — Bei No. 229 und 230 die Namen Jan Victoors und Rogier van der Weyden gänzlich aus der Luft gegriffen. — No. 231. Sehr schwacher Wynants mit entschieden falscher Signatur (155 fl.). *Th. v. Fr.*

Versteigerung der Gemäldesammlung Alexis Schönlank zu Berlin (28. und 29. April 1896) durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln.

Die Versteigerung der umfangreichen, relativ jungen und wenig bekannten Sammlung Schönlank fand unter starker Betheiligung statt. Das Ergebniss blieb jedoch unter den Erwartungen, die der prunkhafte und anspruchsvolle Katalog geweckt hatte. Die Sammlung enthielt nicht weniger als 217 Bilder, von denen nur ein kleiner Theil der Erwähnung an dieser Stelle werth erscheint.

No. 1. Willem van Aelst, Stillleben. Tüchtiges Bild, dessen dunkler Grund nicht mehr vollkommen erhalten ist (300 M., Schwarz, Wien, Kunsthandel). — No. 3. Ferdinand von Apshoven, Die Mahlzeit. Voll bez.. Lehrreich, weil Arbeiten dieses Nachahmers des Teniers öfters als Werke seines Lehrmeisters gezeigt werden (270 M., Jean Klein, Mainz). — No. 6. Hendrik Averkamp, Belustigung auf dem Eise. Bez. mit dem Monogramm. Feines, doch schlecht erhaltenes Bild (530 M., Oeder, Düsseldorf). — No. 8. Cornelis Bega, In der Schenke. Voll bezeichnet. Tüchtige Arbeit des Meisters (510 M., Peil, Düren). — No. 9. Bernardo Belotto, Ansicht einer italienischen Stadt. Wurde, wie der Preis zeigt, nicht ernst genommen; in der That eine Nachahmung (330 M.). — No. 13. Herri met de Bles, Landschaft mit der Busspredigt des Johannes. Charakteristische Arbeit des Meisters. Das Käuzchen fehlt nicht (620 M. billig, Bourgeois, Köln, dann Brüsseler Museum). — No. 16. Pieter de Bloot, In der Schenke. Voll bez. und dat. 1635. Echt, aber schlecht erhalten (420 M.). — No. 18. Ferdinand Bol, Bildniss eines Gelehrten. Stellt vielleicht Rembrandt's Vater dar. Aus der Sammlung Burger-Thoré. Besonders fein, wohl erhalten, durchsichtig und leuchtend in der Färbung, Rembrandt nahe (1000 M., Frau Prof. Backhoven, Basel). — No. 21. Leonard Bramer, Die Beschneidung Christi. Gutes Bild des Meisters (500 M., Nellessen, Aachen). — No. 22. Adriaen Brouwer, Brustbild eines Bauern. Das Bild hat etwas gelitten (1160 M., Sedelmeyer, Paris). — No. 26. Paolo Caliari, gen. Veronese, Catharina Cornaro die Krone von Cypern dem Dogen von Venedig überreichend. Anscheinend Copie nach Veronese (6250 M., Antwerpener Privatbesitz). — No. 27. Govaert Camphuysen, Thierstück. Voll. bez.. Aus der Sammlung Sellar. Dort (No. 14) als „Cuyp“. Tief gefärbtes, energisch behandeltes Bild von grosser Wirkung (2850 M., Bourgeois, Köln). — No. 30. Pieter Codde, Die Trictac-Partie. Eher von Hendrich Pot (nach Bre-

dius und Dahl). Coloristisch fein, nicht vollkommen erhalten (960 M., Werner Dahl, Düsseldorf). — No. 33. Joos van Craesbeeck, Musicirende Bauern. Interessantes Bildchen (380 M.). — No. 34. 35. Lucas Cranach d. Aelt., Bildnisse des Kurfürsten Johann Friedrich und seiner Gemahlin. Diese aus der Sammlung Buchner in Bamberg bekannten Portraits stellen nicht den sächsischen Kurfürsten und seine Gemahlin dar. Sie sind bez. mit dem Schlangenzeichen (aufgerichtete Flügel) und dat. 1529. Als Arbeiten von mittlerer Qualität wurden sie verhältnissmässig hoch bezahlt (No. 34 — 3250 M., Knödler, New-York; No. 35 — 2650 M., Sedelmeyer, Paris). — No. 37. Aelbert Cuyp, Der Halt bei der Fontaine. Ganz in der Manier des Meisters und von schöner Wirkung, doch blieb die Autorschaft Cuyp's nicht unbestritten; echt (nach de Groot) (2150 M.). — No. 46. Joost Droochsloot, Dorfstrasse. Voll bez. und dat. 1634. Unter den vier Arbeiten des Meisters, die der Katalog aufführte, die beste (710 M., Dr. Kraus, Ruhrort). — No. 50. J. A. Duck, Musicirendes Paar. Durch Restaurirung arg entstellt (350 M., Privatbesitz, München). — No. 54. Anton van Dyck, Bildniss Carl's I. von England. Als eigenhändige Arbeit des Meisters bestritten, durch Restaurirung des Charakters beraubt (5050 M., Sedelmeyer, Paris). — No. 56. Nicolas Elias, Die Vorsteherinnen eines holländischen Waisenhauses. Sicher nicht von dem Meister. Der tüchtige Autor wird bei der mässigen Erhaltung des Gemäldes schwer zu ermitteln sein (500 M.). — No. 60. Jan Fyt. Viele Hunde sind des Haasen Tod. Bedeutende Arbeit des Meisters, nur etwas lahm in der Erfindung (4100 M., Scribe, Gent). — No. 64. Jan van Goijen, Canallandschaft. Voll bez. und dat. 1631 (echt?). Etwas verputzt, sonst eine gute Arbeit des Meisters (890 M., Dr. Kraus, Ruhrort). — No. 73. Jan Hackaert, Abendlandschaft. Sicher nicht von dem Meister und wohl späteren Datums. Möglicherweise nach Aart v. d. Neer (1050 M.). — No. 74. Dirk Hals, Galante Unterhaltung. Nicht vollkommen erhalten, sonst von guter Qualität und des Meisters würdig (320 M., Dietz, München). — No. 75. Derselbe, Musikalische Gesellschaft. Von weit schwächerer Hand (320 M., Jean Klein, Mainz). — No. 78. Carel Hardy, Raucher und Trinker. Einzig bekanntes, schwaches Figurenbildchen von dem sonst nur als Stilllebenmaler (Braunschweiger Galerie) vorkommenden Meister (120 M., Conze). — No. 90. Melchior Hondecoeter, Geflügelhof. Sehr wirkungsvoll, aber unzweifelhaft neueren Datums (2200 M., Privatbesitz, Düren). — No. 93. G. Horst, Isaac segnet Jacob. Aus der Sammlung Prächter in Frankfurt. Dieselbe Composition von dem Meister im Berliner Museum. Der sehr seltene Rembrandt-Schüler ist sonst nur in Dublin und in der Sammlung Thiem — mit einem Stillleben — vertreten (nach de Groot) (1300 M., Molineus). — No. 97. Claude de Jonghe, Madonna mit dem hl. Laurentius. Bez.: G d jongh fecit 1634. Das im Stile Rubens' ausgeführte Bild rührt nicht von dem Utrechter Landschafter Claude de Jonghe her (nach de Groot). (270 M., Voltz). — No. 100. Willem Kalf, Frühstücksbild. Tüchtiges Bild, das van Beijeren näher zu stehen scheint als

Kalf (360 M.). — No. 103. Kölner Meister des Todes Mariae, Bildniss eines jungen Mannes. Scheibler schwankt in der Bestimmung dieses hübschen, anscheinend etwas verputzten Portraits zwischen dem Meister des Todes Mariae und Barthel Bruyn. In der That erinnert die Arbeit an beide Meister, ohne doch für einen von beiden durchaus charakteristisch zu sein. Ohne Verständniss und der beiden Meister unwürdig erscheint die Behandlung der Brust (1910 M., Köln, Kunsthandel). — No. 113. Cornelis Mahu, Bauernbelustigung. Das ganz im Stil Ostade's gehaltene Bild scheint mit ähnlichen Arbeiten des Antwerpener Malers zu beweisen, dass er eine Zeit lang in Haarlem arbeitete (500 M., Jean Klein, Mainz). — No. 117. Gabriel Metsu, Venus und Amor in der Schmiede des Vulcan. Voll bez.. Eine der seltenen, wenig geschätzten mythologischen Compositionen des Meisters (810 M., Peil, Düren). — No. 121. Willem van Mieris, Joseph und das Weib des Potiphar. Voll bez. Echtes Bild von guter Erhaltung (710 M.). — No. 123. Claes Molenaer, Landschaft mit Schlossruinen. Voll. bez. und dat. 1658. Gutes und ungewöhnlich farbiges Bild (700 M., Frau Prof. Backhoven, Basel). — No. 139. Jacob Ochterveld, Die Fischverkäuferin. Ob dieses gute, in Nachahmung des Pieter de Hooch entstandene Gemälde von Ochtervelt herrührt, erscheint zweifelhaft (520 M., Werner Dahl, Düsseldorf). — No. 142. Adriaen van Ostade, Bauernstück. Voll bez. (echt?). Wurde mit Recht nicht als Original anerkannt (800 M.). — No. 143. Isack van Ostade, Lustige Gesellschaft. Voll bez. Spätere Nachahmung, keine Arbeit des 17. Jahrhunderts (920 M., Peil, Düren). — No. 149. Rembrandt van Rijn, Landschaft mit Juda und Thamar. Bez. „Remb 1642“ (unecht oder verfälscht aus einer anders lautenden Signatur). Die in ihrer wunderlichen Art wirkungsvolle Arbeit steht Rembrandt ganz fern, obwohl Vosmaer sie anerkannt zu haben scheint (8650 M., Kleinberger, Paris). — No. 157. Peter Paul Rubens, Achill, entdeckt unter den Töchtern des Lycomedes. Ziemlich trockene Arbeit nach Rubens (7050 M.). — No. 158. Derselbe, Reiterkampf auf einer Brücke. Kühne, geistvolle Skizze (4500 M.). — No. 159. Jacob Ruisdael, Landschaft mit Allee. Bez. mit dem Monogramm. Alte Copie nach dem Original bei Herrn von Oppenheim in Köln (1500 M.). — No. 160. Jacob Salomonsz Ruisdael, Landschaft mit Kühen im Wasser. Mit der falschen Signatur Salomon van Ruysdael's. Hoch bedeutendes Werk von guter Erhaltung, eine der besten Arbeiten des erst neuerdings erkannten zweiten Jacob Ruisdael's (3650 M.). — No. 162. Salomon Ruisdael, Canallandschaft. Bez. „v. Goijen“, in dessen Art die hübsche und besonders gut erhaltene Landschaft auch gemalt ist (3350 M., Knödler, New-York). — No. 166. Hans Leonhard Schäufelein, Madonna. Das aus der Sammlung Buchner bekannte, mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1517 bezeichnete Bild, eine erfreuliche und charakteristische Arbeit aus der besten Zeit Schäufelein's, scheint bei einer neuerlich vorgenommenen Reinigung etwas verputzt worden zu sein (1750 M., Frau Prof. Backhoven, Basel). — No. 172. Jan Steen, Die Benjamiter rauben die Töchter Silo's.

Voll bez.. Ein echter „Steen“ in jeder Hinsicht. Als „Raub der Sabinerinnen“ früher bei de Gruyter, Dahl, Wente. Der geringe Preis wird erklärt durch ausgelassenen Gegenstand (1410 M., Schwarz, Wien). — No. 178. David Teniers d. J., Landschaft mit Schafheerde. Voll bez.. Hübsches Bild von ungewöhnlicher Composition, nicht gut erhalten (2550 M.). — No. 179. Derselbe, Bauernpaar. Gut und echt (1490 M., Köln, Kunsthandel). — No. 180 Derselbe, Landschaft. Ganz hübsch in der Wirkung, aber stark restaurirt (1750 M.). — No. 181. Derselbe, Tanz vor der Schenke. Voll bez. und dat. 1650. Copie (410 M., Peil, Düren). — No. 188. Tizian, Die hl. Agnes. Effectvolles, doch etwas weichliches und kokettes Bild, etwa nach Tizian oder Sebastiano del Piombo (3560 M., Peil, Düren). — No. 192. Werner van Valkert, Bildniss eines Rathsmitgliedes. Dat. 1651. Vortreffliches Bildniss. Die Zuschreibung beruht wohl auf einem Versehen oder Verhören, da W. v. V. 1651 sicher nicht mehr lebte. (2250 M., Sedelmeyer, Paris). — No. 194. Adriaen van der Velde, Der Halt vor der Osteria. Voll bez. und dat. 1665. Dennoch nur Nachahmung oder alte Copie (400 M., Privatbesitz, Köln). — No. 200. Simon de Vlieger, Marine. Viel zu schwach für diesen Meister (240 M.). — No. 209. Jan Wouwerman, Dünenlandschaft. Gut erhalten und echt. In der Auction Moll 1260 M. (400 M., Werner Dahl, Düsseldorf). — No. 210. Philips Wouwerman, Aufbruch zur Falkenjagd. Bez. mit Initialen Ph. W. Vielleicht eher von Karel Falens (3050 M.). — No. 215. Jan Wynants, Ideallandschaft. Unerfreulich im Motiv, wie häufig bei Wynants, aber echt und wohl erhalten (1150 M.).

Fr.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Den Nachweis eines bisher unbekannten Werkes von Guido da Como liefert (in einem Artikel von Arte e Storia 1895 No. 21) Dr. Alberto Chiappelli. Derselbe fand in zwei wohl erst dem 16. Jahrhundert angehörigen pistojesischen Localchroniken, deren Verfasser sich aber ausdrücklich darauf berufen, dass sie ihre Aufzeichnungen den Originalurkunden früherer Jahrhunderte entnommen haben, übereinstimmend die Nachricht, im Jahre 1199 sei die Kanzel des Domes von Guido da Como ausgeführt worden: „Guido da Como fece quest' anno 1199 il pulpitto del Duomo tutto pieno di figure" (Arfaruoli) und: „Il pergamo già vecchio del Duomo, che poi si disfece fu fatto l'anno 1199 da Guido da Como. Era rozzo di marmo, che le faccie sono già in Canonica, e due colonne si messero al Pozzo di Canonica" (Fioravanti). Die Mittheilung des letzteren der beiden Chronisten findet ihre Bestätigung in der Thatsache, dass noch heute am Brunnen der Canonica die beiden Säulen mit lombardisch-romanischen Capitellen vorhanden sind. Dagegen existiren die Brüstungen (faccie) der Kanzel an dem von ihm angegebenen Orte nicht mehr. Chiappelli spricht die Vermuthung aus, es könnten mehrere Marmortafeln mit Umrahmung in Relief und mit Mosaikgrund, die heute noch an verschiedenen Bauwerken Pistoja's zerstreut vorkommen (am Taufbrunnen des Baptisteriums, der im 17. Jahrhundert restaurirt wurde; am Presbyterium von S. Andrea, dessen Erneuerung aus derselben Zeit datirt; im Capitel von S. Francesco, wohin sie 1838 aus dem Dome übertragen wurden, wo sie, mit der bearbeiteten Seite nach unten gekehrt, als Bodenbelag gedient hatten) jenen Brüstungen angehört haben, eine Annahme, zu der ihn die Aehnlichkeit dieser Reste mit entsprechenden Bestandtheilen an der Kanzel von S. Bartolomeo, der bezeichneten letzten Arbeit Guido's aus dem Jahre 1250, veranlasst. — Ueber die Lage der Kanzel im Dome, sowie über den genannten Zeitpunkt ihrer Zerstörung gelang es dem Verfasser nicht, sichere Daten aufzufinden. Die letztere scheint vor 1566 erfolgt zu sein, da in einer Zeichnung des Hofes der Canonica aus diesem Jahre sich schon der oben erwähnte Brunnen mit den zwei von der Kanzel stammenden Säulen dargestellt findet. Da überdies im Jahre 1562 das Becken des Brunnnens erneuert wurde und es bekannt ist, dass in dem gleichen Jahre der Dom wesentlichen Aenderungen unterlag, so könnte wohl auch die De-

molirung der Kanzel Guido's zu derselben Zeit erfolgt sein. Auf alle Fälle giebt uns die Entdeckung Chiappelli's Kunde von dem frühesten Werke des Meisters, das seiner ältesten Arbeit — dem oberen Theile der Façade des Domes von Lucca — um fünf Jahre vorausging. *C. v. F.*

Eine Miniatur von Cristoforo de Predis, dem präsumtiven Vater Ambrogio's, macht Luca Beltrami in der Perseveranza vom 19. Januar 1896 bekannt. Bisher waren von dem Meister nur drei Werke dieser Art vorhanden: die Miniaturen des Codex 14434 der k. Bibliothek zu Turin, das Missale in der Kirche Madonna del monte über Varese (das in der eucharistischen Ausstellung zu Mailand im vorigen Jahre zuerst sichtbar war) und das Gebetbuch Borromeo in der Ambrosiana, das der Verleger U. Hoepli eben in heliographischer Reproduction veröffentlichte. (L'Officiolo di Casa Borromeo, miniato da Cristoforo Preda, nella Biblioteca Ambrosiana. Quaranta tavole in eliotipia con testo spiegativo da L. Beltrami. Milano, 1896.) Unsere Miniatur, in der Sammlung Wallace in London befindlich, stellt das Frontispiz eines miniirten Codex vor und zeigt die knieende Figur des Herzogs Galeazzo Maria Sforza (wie die darunter angebrachte Beischrift unzweifelhaft bezeugt), umschlossen von einer tempelartigen architectonischen Umrahmung, worauf musicirende Putten und solche, die Wappenschilder mit den Imprese des Herzogs halten, vertheilt sind. Dieser wendet den Blick nach oben, wo der segnende Gottvater dargestellt ist, während den Hintergrund eine hügelige Landschaft füllt mit der Staffage einer Burg, aus der bewaffnete Schaaren ausziehen, und verschiedenen Kampfesscenen. Die Feinheit und Eleganz der Ausführung dieser nebensächlichen Partien des Werkes setzt die Gestalt des Herzogs erst recht ins Relief, in der wir ohne Zweifel ein nach dem Leben ausgeführtes Portrait vor uns haben, wie schon die Aehnlichkeit mit dem so charakteristischen Profil seines Vaters Francesco beweist. Der Herzog ist in voller Rüstung, den Helm zu seinen Füssen, dargestellt; hinter ihm, in der architectonischen Umrahmung der linken Seite zum grössten Theile versteckt, sehen wir sein Lieblings-Streitross Galeso, und auf einem Wappenschild derselben Seite die Lilienimpresa Frankreich's (die einzige auf dieser Seite, während die gegenüberliegende von den Sinnbildern der Visconti-Sforza strotzt). Diese führt uns auch auf die wahrscheinliche Veranlassung der Darstellung: sie bezieht sich wohl auf den 1465 zur Unterstützung Ludwig's XI. nach Frankreich unternommenen Kriegszug, den einzigen überhaupt, den der Herzog in seiner zehnjährigen Herrschaft unternahm. Am Fusse der Composition ist noch ein Theil der Künstlerbezeichnung erhalten, sie lautet: Opus Xpofori De Predis Ut. Die .... 147 ...... Da Galeazzo im Jahre 1476 ermordet wurde, so liegt die Ergänzung dieser Jahreszahl jedenfalls vor diesem Datum. *C. v. F.*

Nekrolog.

Hermann Ulmann †. Dem thätigen, hoffnungsvollen Leben eines der Begabtesten unter den jüngeren Forschern auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist durch ein grausames Schicksal ein jähes frühzeitiges Ende bereitet worden. Schon seit einiger Zeit von melancholischen Vorstellungen gequält, hat Dr. Hermann Ulmann in einem Augenblicke geistiger Erregung, welche als Folge eines unglücklichen Sturzes eingetreten zu sein scheint, die Last irdischer Existenz nicht mehr ertragen zu können geglaubt. Um so erschütternder traf diese Trauerkunde die Seinigen und seine Freunde, als wenige Wochen zuvor der in seinem Wanderleben keine volle Befriedigung mehr Findende den Entschluss gefasst hatte, aus Italien nach Deutschland zurückzukehren und hier an einer kleineren Universität sich zu habilitiren. In der Absicht, nur noch seine Angelegenheiten in Florenz zu ordnen, kürzte er eine Erholungsreise, welche ihn zu seiner Familie nach Gardone geführt hatte, ab und schien mit freudigen Hoffnungen an die Begründung einer neuen Thätigkeit zu gehen. In Florenz eingetroffen, erhielt er von Rom aus den ehrenvollen Auftrag, an der durch den Tod Rossi's in Stockung gerathenen Katalogisirung der Kunstwerke im Bargello sich zu betheiligen — aber der von Neuem durch trübe Gedanken beunruhigten Seele brachte diese Aufforderung statt Freude nur Beängstigung, welcher die Lebenskraft erliegen sollte. —

Im Jahr 1866 als Sohn des Rittergutsbesitzers Bruno Ulmann in Neudörfles bei Coburg geboren, hat Hermann Ulmann nach Absolvirung des Gymnasiums daselbst sich in Heidelberg und Bonn zunächst dem Studium der Archäologie und klassischen Philologie zugewandt, im Laufe seiner Studien in letzterer Stadt (1885—1887) aber erkannt, dass seine Neigung ihn mehr auf die Geschichte der neueren als der alten Kunst hinwies. Nach zwei in München verbrachten Semestern folgte er mit sieben anderen Genossen Professor August Schmarsow für den Winter 1888 auf 1889 nach Florenz, wo er die entscheidenden Anregungen für seine späteren Arbeiten erhielt. Mit einer von scharfem Blicke und gewissenhafter Methode zeugenden Schrift: „Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticelli's" erwarb er sich im Sommer 1890 den Doctorgrad an der Breslauer Universität. In den folgenden Jahren beschäftigte er sich, die gewonnenen Resultate über das Verhältniss Botticelli's zu Fra Filippo als

Ausgangspunkt weiterer Forschungen benutzend, mit stilkritischen Untersuchungen über ersteren Meister, welche 1894 ihren Abschluss in der grösseren, in dieser Zeitschrift schon früher nach ihrer Bedeutung gewürdigten Monographie: „Sandro Botticelli“ fanden. Das in reicher Ausstattung von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft publicirte Buch brachte die erste eingehende Darstellung der künstlerischen Entwickelung des Malers und wird nicht allein als schönes Zeugniss des Ernstes und der Gründlichkeit, mit welcher der Verfasser seine Aufgabe durchgeführt hat, sondern auch seiner lebendigen Darstellung und positiven Resultate wegen dauernden Werth behalten. Nicht lange nach seiner Promotion fand der nach praktischer Bethätigung sich sehnende junge Gelehrte am Staedel'schen Institut zu Frankfurt a. M. als Assistent neben dem Unterzeichneten eine mit Eifer betriebene Pflicht in den vorbereitenden Arbeiten für den Katalog der Gemäldegalerie und brachte dann, nachdem er die Stellung im Herbst 1891 aufzugeben sich genöthigt gesehen und sein Dienstjahr als Einjährig-Freiwilliger absolvirt hatte, die folgenden Jahre abwechselnd in Italien, England und Frankreich zu. Zur eigentlichen Heimath aber sollte ihm Florenz werden, wo er während des vergangenen Winters mit grossem Erfolge öffentliche Vorträge zu Gunsten und als Vorbereitung des geplanten kunsthistorischen Institutes hielt und seine Studien über die Malerei der Frührenaissance fortsetzte. Als Resultate dieser Bemühungen erschienen der in dieser Zeitschrift 1894 veröffentlichte klärende Aufsatz über Raffaelino del Garbo, die sehr verdienstvolle Publication der bisher unbekannten „Wandgemälde im Palazzo di Venezia zu Rom: Die Thaten des Herkules“, die hiermit im Zusammenhang stehende Abhandlung über die „Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollajuoli“ (im Jahrbuch d. k. preuss. Kunsts. XV. Band), „Verrocchio's Modell zur Enthauptung Johannes d. T.“ (Archivio storico dell' arte Bd. VII) und als Letztes, neben manchen kleineren Berichten über Kunstwerke und Ausstellungen, der seiner Vollendung noch harrende Aufsatz über „Piero di Cosimo“ (Jahrbuch d. k. p. K. 1896). Das Ziel, welches Ulmann vor Augen hatte und welchem er mit diesen durch werthvolle Entdeckungen und Feststellungen ausgezeichneten kritischen Einzeluntersuchungen sich zu nähern suchte, war eine Darlegung des Schulzusammenhanges der Florentinischen Maler im Quattrocento. — Es ist dem von warmer Begeisterung für seine Arbeit Erfüllten nicht vergönnt gewesen, weiter zu streben, vielmehr war es ihm bestimmt, dem jung dahingeschiedenen Freunde und Studiengenossen in Bonner, Breslauer und Florentiner Tagen, Ernst Burmeister, bald zu folgen! — Ein treues und herzliches Andenken sei ihm bewahrt! *Henry Thode.*

Berlin, Druck von Albert Damcke.

Die Galerie Lochis zu Bergamo.

Von **Emil Jacobsen.**

Für diese Sammlung,[1]) die gewiss zu den interessantesten kleineren Galerien Italien's gehört, entbehren wir noch einer wissenschaftlichen Uebersicht. Der Katalog, welchen der Stifter der Galerie, der Graf Guglielmo Lochis, im Jahre 1834 herausgab, kann uns nicht länger befriedigen.[2]) Der gegenwärtige, sehr kurzgefasste Katalog ist ohne jeden Anspruch und enthält nur die allerdürftigsten Angaben.[3]) Ich habe deshalb im Nachfolgenden versucht, eine kritische Durchsicht der italienischen Abteilung der Galerie zu geben.

Saal I.[4])

Das kleine Bild No. 1, die Anbetung der Hirten darstellend, ist im Katalog „Scuola ferrarese", auf der Namentafel dagegen Fogolino oder Mazzolino genannt. Das Bild zeigt den Stil Mazzolino's, ist aber kein hervorragendes Werk des Meisters. Mit Fogolino, von welchem man in der Galerie zu Verona[5]) ein grosses bezeichnetes Bild sehen kann, hat es keine Verwandtschaft.[6])

No. 2 zeigt uns das Brustbild einer jungen Frau mit goldenem Haar und ist im Katalog richtig dem Cariani zugeschrieben. Das schöne, volle Gesichtsoval mit seinem klaren, zartröthlichen Fleischton, seinem etwas weltlich-sinnlichen Ausdruck, erinnert an Palma Vecchio.

Die kleine Verkündigung No. 3, mit einem heiligen Mönche, ist nicht von Vittore Pisanello, dem das Bild vom Katalog zugemuthet wird, sondern

---

[1]) Bekanntlich mit anderen Bildercollectionen in der Accademia Carrara.

[2]) Cento Quadri della Galleria Lochis. Bergamo. 1836.

[3]) Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara. Bergamo 1881.

[4]) Ich folge im Ganzen der Aufstellung, ohne mich immer dadurch gehindert zu fühlen, das Zusammengehörende im Zusammenhang zu erwähnen.

[5]) Auch im Berliner Museum ist der Meister mit einem Bilde vertreten.

[6]) Ebensowenig hat die dem Fogolino zugeschriebene Miniaturdarstellung, welche auf einem Tische mitten im Saale aufgestellt ist, Verwandtschaft mit demselben.



von Liberale da Verona, mit dessen Stil die Typen und die ganze Behandlungsweise des ziemlich unbedeutenden Gemäldes übereinstimmen.

Der „Scuola Milanese“ ist eine zarte, kleine „thronende Madonna“, zwischen Johannes dem Täufer und dem h. Bernhard, zugeschrieben. Die Stilverwandtschaft mit dem grösseren von Bevilaqua bezeichneten und datirten Bilde in der Breragalerie zeigt, dass auch dieses kleine Gemälde sowie eine andere kleine Madonna in der hiesigen Collection Piccinelli[7]) dem Bevilaqua zugerechnet werden können. Auch führt Lermolieff in seinen kunstkritischen Studien (II 334) diese zwei Bilder richtig unter den Werken Bevilaqua's auf. Das blaue Gewand Maria's ist übermalt.

Von dem Cremonesen Galeazzo Rivello findet sich ein heiliger Sebastian, zwischen Franciscus und Biagio (No. 11). In seiner kräftigen, ja sogar glühenden Farbe erinnert das Bild an Boccaccino, steht jedoch in jedem anderen Bezug bedeutend gegen ihn zurück. Inmitten einer in röthlichem Chiaroscuro gemalten schmalen Predella, mit Scenen aus dem Leben des h. Stephanus, findet sich ein Cartellino mit folgender Inschrift:

GALEATIVS DE RIVELLIS DICTVS DE LA BARBA PĪGEBAT 1524.[8])

Darunter hängen (No. 49, 50, 51 und 84) friesartige, anmuthsvolle Darstellungen mit tanzenden und musicirenden Amorinen in einer saftig grünen Landschaft, dem Gaudenzio Ferrari richtig zugeschrieben. Demselben Meister gehört auch eine Anbetung des Kindes (No. 13), die leider durch Uebermalung total ruinirt ist.

Die kleine Verlobung der Catharina (No. 20) gehört nicht dem Mansueti, von dem in demselben Saale ein sehr characteristisches Bild seiner Spätzeit „Die Beweinung Christi“ ausgestellt ist (No. 144), bezeichnet: IOANNES DE MANSVETIS F.[9])

Dem in quattrocentischer Weise arbeitenden Bergamasken Gian Giacomo Gavasio sind zwei Bilder zugeschrieben. Das eine (No. 46) ein Votivbild: Maria in der Höhe, unten zwei junge, knieende Stifter (Mann und Frau). Es trägt die Jahreszahl MDXIII.[10]) Das andere ein kleines Bild

---

[7]) In diesem Bilde sind jedoch, was nicht bemerkt worden ist, nur die Fleischtheile gemalt, das Uebrige in Stickerei dargestellt.

[8]) Im Museo Correr zu Venedig eine „Cleopatra“ von dem selten vorkommenden Giuseppe Rivelli. Bezeichnet und datirt. Siehe meinen Aufsatz: Die Bildergalerie im Museo Correr. Repertorium f. Kunstw. XVII. 259.

[9]) Die originale Handzeichnung zu diesem Bilde in Wellesley Coll. in Oxford.

[10]) Folgende Aufschrift citire ich nach dem Katalog:

Angear. curis nec spes erat ulla levandum
Languidus a medica destituebar ope.
Quod superest. te, diva parens, presente, salutem
Obtinuit: votas accipe virgo preces.

Sospes ab immiti parte pia virgo dolore:
Quas possum grates Iulia solvo pias.

LEONARDUS COMMENDUNUS IURISCONSULTUS ET EQUES
AC IULIA CONIUGES.



mit der Anbetung der heil. Könige (No. 43). Bestimmend für diesen alterthümelnden und verstockten Quattrocentisten scheinen umbrische Eindrücke gewesen zu sein. Sein bedeutendstes Werk ist die Altartafel in der kleinen hiesigen Kirche S. Bernardino: Santa Apollonia mit zwei Heiligen. In der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand befinden sich zwei Tafeln mit Kirchenvätern, No. 137 und 141, dem Civerchio zugeschrieben, die, meiner Ansicht nach, vielmehr dem Gavasio zugehören.

Als ein etwas mehr vorgeschrittener Künstler zeigt sich der Lombarde Bernardino Buttinone aus Treviglio mit seiner kleinen Madonna mit dem schlafenden Christkinde (No. 45). Das Bild ist weniger trocken als die „thronende Maria" in der Brera-Galerie (No. 225), die vielleicht früher sein mag. Die Modellirung des Nackten ist frisch. Die etwas schwere Farbe hat gelbe Lichter und kupferrothe Schatten. Vincenzo Foppa der Aeltere war augenscheinlich sein Vorbild. Auf einem Cartellino: BERNARDVS . B. eine Signatur, die Crowe und Cavalcaselle, wie mir scheint, ohne zureichenden Grund, bezweifeln. Ein characteristisches Bild von Buttinone befindet sich in der Galerie zu Parma: ein Tondo mit dem sitzenden Hieronymus (No. 434), früher „Scuola tedesca antica" genannt, jetzt im neuen Katalog richtig bestimmt.

Eine in Zeichnung und Farbe abstossende, jedoch leidenschaftlich bewegte und stellenweise ausdrucksvolle Beweinung Christi (No. 22) ist so bezeichnet: OPVS FRATRIS SIMONIS CARNVLO VVLINĒNSIS. Schmutzige Schatten, doch leuchtende Kraft in den Farben.

Von dem Foppa-Schüler Vincenzo Civerchio besitzt die Galerie einen heiligen Mönch (N. 18), dem Kataloge zufolge, der hl. Franciscus, jedoch eher Bernardino von Siena darstellend. Das Bild ist mit dem Monogramm des Meisters versehen. Die Aehnlichkeit mit seinen bezeichneten Bildern zu Brescia und Mailand (Brera-Gall. Nr. 91 bis) ist gering. Dennoch ist kein Grund vorhanden die Echtheit des Monogrammes anzuzweifeln, da der lange Zeit thätige Civerchio seinen Stil häufig geändert hat.[11])

Nr. 146 stellt einen jungen Mann dar, der entweder schläft, oder vielleicht nur mit geschlossenen Augen einer schönen, jungen Lautenschlägerin lauscht. Das Bild ist dem Giorgione oder, und zwar viel wahrscheinlicher, dem Schiavone zugeschrieben.

Von Jacobello del Fiore findet sich ein mehrtheiliges Altarbild mit der thronenden Maria in der Mitte und auf den Seiten Scenen aus dem Leben Christi (No. 21). Gegen sein Bild im Museo Correr zurücktretend, wirkt es jedoch bei Weitem nicht so abstossend wie seine grosse Krönung der Maria in der Academie zu Venedig. Es ist bezeichnet: IACHOMELLO. DE. FIOR. F.

Lazzaro Sebastiano ist mit einer Krönung der Maria zwischen

[11]) Ein noch unbekanntes Bild des Civerchio ist das Präsepium auf dem Dreialtar rechts in S. Maria del Carmine zu Mailand. Mit dem Brerabild sehr verwandt. In der Kirche wird es Ferramola genannt.



einem hl. Mönche und einer weiblichen Heiligen (No. 28) vertreten. Sehr characteristisch für Sebastiano und in lichten, silberleuchtenden Farben gemalt. Die Gesichtstypen erinnern an Marco Zoppo. Da beide aus der Schule Squarcioni's herrühren, ist eine Einwirkung Zoppo's auf Sebastiano nicht unmöglich. Das Bild ist bezeichnet: OPVS LAZZARI SEBASTIANI VENETI 1490.

Die heilige Familie mit dem Johanneskindchen (No. 55) ist ein wenn auch nicht sehr bedeutendes, jedoch echtes Werk von Moretto. In der Composition und der Landschaft dem Palma ähnlich, in den Farben echt silberstrahlend morettisch. Das Schmalbild No. 14 mit dem hl. Rochus wird mit Recht Marco d'Oggionno zugeschrieben. Es gehört jedoch nicht zu seinen besten Werken. Der Typus ist unbedeutend: die Farben grell, wenn auch mit vieler Geduld verschmolzen, und die Figur steht wie ein Silhouet hart gegen den allzu blauen und monotonen Grund. In dem erzbischöflichen Palast in Mailand befinden sich zwei ganz ähnliche einzelne Heiligen, wohl aus derselben Periode. D'Oggionno ist an seinen kalten, kreidigen Farbentönen leicht zu erkennen. Das, wie ich glaube, schönste aller seiner Werke befindet sich im Privatbesitz bei Herrn Crespi in Mailand: die thronende Maria zwischen Johannes dem Täufer und Petrus, unten zwei knieende Stifter.

Von Jacopo da Valencia findet sich ein Brustbild des segnenden Heilands (No. 26). Das ausdrucksvolle Gesicht hat schwere, rothbraune Schatten in der Carnation. Die Ausführung ist roh, zeigt jedoch den Einfluss Luigi Vivarini's. Das Bild ist bezeichnet: IACOBVS DA VALENCIA PINXIT HOC OPVS 1487.

No. 56 zeigt uns Christus nebst der heiligen Jungfrau auf den Wolken thronend mit der auf Gewölk knieenden heiligen Teresa. Unten dehnt sich eine in der Ferne blaue Berglandschaft. Das Bild ist bezeichnet: PARIS BORDON. Es ist eine sehr schwache Arbeit des sehr ungleichen Meisters, dem auf Wolken thronenden Christus mit Maria und Domenicus in der Brera (No. 441) ähnlich. Ausserdem durch Uebermalung entstellt.

Saal II.

Die kleine, stimmungsvolle Landschaft mit mythologischer Staffage (Nr. 139) wird vielleicht mit Recht dem Giorgione selbst zugeschrieben. Dann Frühbild. Das Bild stellt den Tod der Eurydike dar. Im Vordergrunde eine weibliche Gestalt, die von einem Drachen in die Ferse gebissen wird. Weiter zurück fliehende Figuren. Im Hintergrunde rechts eine brennende Burg.

Von dem Bergamasken Gerolamo da Santa Croce befinden sich hier mehrere Bilder. Ganz typisch für seine Kunstweise ist No. 186: der heilige Johannes, der Almosenspender (Chrysostomos), welcher auf dem Marktplatze zu Alexandria den Armen Geld austheilt. Das Bild erinnert sehr an das Martyrium des Laurentius in der Galerie zu Neapel, welches als eins von seinen Hauptwerken betrachtet werden kann. (Replik in der Galerie zu Dresden). Die kleine Waldlandschaft mit einem Hirten und

Rindern (No. 72), dem Giorgione zugemuthet, ist auch von Gerolamo, was ein Blick auf seine characteristische Behandlungsweise des Laubwerks zur Genüge zeigt. Auch vom Lermolieff dem Gerolamo zugeschrieben[12]).

Cima wird ein signirtes grosses Bild No. 214 mit sechs Heiligen: Andreas, Domenicus, Laurentius, Nicolaus und Antonius und einem Apostel zugeschrieben. Unten die wahrscheinlich falsche Signatur: BATT CIMA CONILIENSIS MDXV.

Dicht im Vordergrunde sieht man einen grossen Papagei gravitätisch auf- und abspazieren. Im Hintergrunde Landschaft. Es ist kein Cima, wenngleich von Cima beeinflusst, was namentlich die Apostelfigur rechts, sowie die Landschaft bezeugen. Crowe und Cavalcaselle haben schon an einen Bergamasken gedacht, Morelli schreibt das Bild Girolamo da St. Croce zu. Vielleicht gehört es doch eher dem Francesco. Man vergleiche das Bild mit dem grossen, ähnlichen Altarbilde mit drei stehenden Heiligen in der Collection Piccinelli, welches von Francesco da St. Croce bezeichnet ist.[13])

Im Saal III befindet sich noch ein Bild Gerolamo's. Es ist eine thronende Maria zwischen den Heiligen Franciscus, Chatharina, Teresa und Rochus (No. 173). Zwei Engelchen halten einen reichgemusterten Teppich hinter der Madonna ausgespannt. Am Fusse des Thrones zwei kleine Putten. Mehr als die unbedeutenden Typen interessiren uns auf diesem Bilde die heitere Färbung, die Landschaft, derjenigen ähnlich, welche man von den Wällen Bergamo's gewahr wird, die feine Ornamentik.

Ein Breitbild (No. 20), eine Schlacht darstellend, ist dem Perugino „attribuito". Diese lebensvolle Darstellung gehört nicht Perugino, scheint jedoch seiner Schule verwandt. Die Typen haben viel von Pintoricchio. Ein ernster, gelbbrauner Ton dominirt die Darstellung, nur in der Berglandschaft, im Hintergrunde, zeigen sich blaugraue und weissliche Töne. Das Laubwerk im Mittelgrunde, ist mit Gold gelichtet. Ich vermuthe, dass die interessante Darstellung von einem tüchtigen Schüler des Pintoricchio herrührt.

Andrea Previtali kann man erst hier im Bergamo recht schätzen lernen. Die kleine thronende Madonna zwischen den Heiligen Sebastian und Thomas von Aquino gehört seiner Frühzeit. Das Bild zeigt folgende interessante Aufschrift:

V H S
MCCCCCVI
ANDREAS BERGOMENSIS[14])
DISSIPVLVS IOVA
BELLINI PĪXIT.

---

[12]) Kunstkritische Studien III, S. 92.

[13]) Dem Cima wird ausserdem im Saal III ein Madonnenbild No. 142 zugeschrieben. Dies Werk kann jedoch nur seiner Werkstatt zugewiesen werden.

[14]) Also wahrscheinlich nicht in Bergamo gemalt.



Previtali bezeichnet sich als Schüler des Giovanni Bellini, was vom Bilde auch vollständig bestätigt wird.[15]) In der Carnation macht sich ein kupferrother Ton stark geltend, welcher bei dem hl. Thomas so glühend erscheint, dass man an Dosso und Mazzolino erinnert wird. Darnach konnte man vermuthen, dass Previtali in seiner Jugend auch von seinem ferraresischen Zeitgenossen (Previtali ist wohl auch um 1480 geboren)[16]) beeinflusst worden sei. Wie unähnlich erscheint dies sein Jugendbild nicht seinen späteren Bildern, in welchen transparente graue Schatten wie zarter Flaum das Nackte umhüllen. Aus seiner reifen Zeit befindet sich im Saal III ein für ihn characteristisches Madonnenbild (No. 171), etwas glatt und leer in den Formen, jedoch bezaubernd durch den strahlenden Glanz der klaren, lebhaften Farben. Auch in der Galerie Carrara ein prachtvolles Altarbild aus dieser Zeit.

Noch werden drei kleine Bilder (No. 32, 33, 34) mit Legenden aus dem Leben des hl. Stephanus, sehr geistreich, von flüchtiger aber feinfühlender Hand ausgeführt, dem Schiavone zugeschrieben.[17]) Bernhard Berenson in seinem vor Kurzem erschienenen Buch über Lorenzo Lotto schreibt sie diesem Meister zu, was gewiss Vieles für sich hat. Wenn man sie jedoch mit dem auch von Lermolieff sehr hervorgehobenen[18]) schönen und characteristischen Frühwerkchen Lotto's: Laban mit seinen Töchtern, in dem Museo Art. Municipale zu Mailand, vergleicht, dann fällt ein recht bedeutender Unterschied der malerischen Behandlung in die Augen.[19])

Eine kleine mailändische Madonna mit dem Christuskinde wird dem Lionardo-Schüler Andrea Salai (Salaino) zuerkannt. Weit mehr als auf diesen Meister, von dessen Hand eigentlich kein authentisches Bild bekannt ist, deutet die Behandlungsweise auf die Spätzeit des Solario. Das sorgfältige, mit niederländischem Fleisse ausgeführte Bild zeigt kräftig

---

[15]) Lanzi in seiner „Storia Pittorica", sowie G. Lochis meinen, dies Bildsei das einzige, welches bezeugt, dass Previtali Schüler Giov. Bellini's gewesen sei. In der Galerie zu Padua (Legato Cavalli) befindet sich indess ein noch früheres Madonnenbild mit folgender Inschrift: Andreas bgomensis joanis bellinis dissipulus pixit MCCCCCII. L'anonimo di Morelli nennt Previtali „discepolo de Juan Bellin". Ed. Frizzoni S. 132.

[16]) Mit Bestimmtheit kann sein Geburtsjahr allerdings nicht angegeben werden.

[17]) Der Graf G. Lochis bemerkt in seinem Katalog, dass diese drei geistvollen Bilder von Vielen dem Giorgione beigelegt wurden (S. 29).

[18]) Kunstkritische Studien II S. 63, 73.

[19]) Dies anmuthvolle Kleinwerk schreibt Berenson hier ausnahmsweise im Gegensatz zu Lermolieff dem Cariani zu. Dieser Bergamaske, der uns in seinen Bildnissen oft imponirte, erscheint dagegen in seinen geschichtlichen Bildern immer etwas bäuerisch, nie so fein und graziös wie Lotto hier. Auch weise ich auf die drei Predellenbilder (zum Altarbild in S. Bartolommeo) in der Galerie Carrara (ohne Nummer) hin. Selbst Berenson betont die Verschiedenheit der Behandlung, obgleich er sie in derselben Periode, unmittelbar nach den Stephanus-Bildern erwähnt. A. a. O. S. 158.



leuchtende Localfarben. Namentlich macht sich eine brennend rothe Lackfarbe stark geltend. Ein anderes, noch mehr characteristisches Bild Solario's wird im Kataloge Cesare da Sesto zugeschrieben (No. 236). Es stellt ein Ecce homo dar, diesen von Andrea Solario wie später von Guido Reni und Guercino so beliebten Vorwurf. Der zart modellirte, dornengekrönte Christuskopf zeigt in der Carnation den für Solario so höchst characteristischen röthlich-violetten Ton. Die Thränen und Blutstropfen sind von täuschender Natürlichkeit. Gegen den berühmten Ecce homo in der Galerie Poldi-Pezzoli steht es freilich auch in dieser Hinsicht zurück.

Ein heiliger Mönch (No. 145), dem G. B. Moroni zugeschrieben, ist nur aus seiner Schule.

Dagegen ist die Leinwand (No. 35) mit der verherrlichten Maria, im Gewölk thronend, von Cherubim und Engelkindern umgeben, eine echte Skizze von Moroni. Unten die knienden Heiligen Barnabas und Catharina. Im Hintergrunde eine blaugrüne, leicht skizzirte Landschaft. An den Typen und der Composition gewahrt man deutlich das Vorbild Moretto's. Die Typen sind jedoch unbedeutend, ohne Ausdruck und Character. Der discrete Silberton ist zwar zu rühmen, allein man vermisst die Kraft und den Glanz Moretto's. Man fühlt, dass der Künstler sich hier ausserhalb seines eigentlichen Bezirks bethätigt hat. Das Bild ist eine, hinsichtlich der Figuren, ziemlich ausgeführte Skizze zu seinem Altarbild in der Kirche von Bondo im Bergamaskischen. Ein ähnliches Bild im Dome hierselbst, und mehrere derselben Art in der Brera zu Mailand.

Dem Carpaccio sind mehrere Bilder zugeschrieben. Eins von diesen (No. 235), ein Innenbild, die Geburt Mariä mit derben, realistischen Zügen sowie frappanten an Pieter de Hooch erinnernden Beleuchtungseffecten, ist bezeichnet; No. 40, ein kleines Bild mit demselben Vorwurf, gehört nur seiner Schule. Der hl. Rochus (No. 190), Flügel eines Altarbildes, ist eher der Werkstatt als dem Meister selbst zuzuschreiben.

Paris Bordone ist mit zwei schönen kleineren Bildern vertreten (No. 41 und 42). Beide haben „la vendemmia“ zum Gegenstand: weinlesende Männer und Kinder in üppiger Landschaft. Aus dunklem Landschaftsgrunde, voll struppigen, saftvollen Reben, treten die kleinen Figuren kräftig leuchtend hervor. Die Malweise des Paris Bordone ist, wie bekannt, höchst verschiedenartig. In diesen Bildern ist die Landschaft mit einer fetten, dunklen, jedoch leuchtenden Oelfarbe gemalt, und das Laub mit pastosen Tüpfelchen aufgesetzt.

Ein kleines Bild, Christus mit der Samariterin (No. 200), ist dem Dosso Dossi zugeschrieben. Das farbenprächtige Bildchen ist kein Originalwerk Dosso's, sondern vielmehr eine ferraresische Copie eines Bildes Moretto's, das sich jetzt gleichfalls in der Academia Carrara befindet, nämlich in der Galerie Morelli unter No. 101. Ein dem Dosso nahestehender Künstler hat, so zu sagen, dies Bild in seinen heimischen Dialect übertragen. Wenn man das Bild mit dem Original vergleicht, wird man gewahr, dass die nämlichen Farben hier ein ganz anderes und zwar ein ferraresisches Aussehen haben. Einige Modificationen finden sich auch vor.

Ein anderes ferrarisches Bild, „Die Anbetung des Kindes“ (No. 38) ist von Mazzolino oder aus seiner Werkstatt. Die Landschaft zeigt die Manier Dosso's.

Ein echtes Bild von Dosso befindet sich im dritten Saale unter No. 218. Dies Bildchen, welches die thronende Maria mit dem hl. Georg, auf dem Drachen kniend, und einen anbetenden Bischof darstellt, ist ein coloristisches Meisterwerk, geistreich in jedem Pinselstriche, von Leben sprühend.

Noch befinden sich in diesem Saale einige gute Bilder von G. B. Tiepolo, P. Longhi und Fr. Guardi, sowie einige Portraits: das Brustbild Ulisse Aldovrardi's von Agostino Carracci (No. 81), das Bildniss des Kunstliebhabers Francesco-Maria Bruntino von dem namhaften Bergamasker Portraitmaler Fra Vittore Ghislandi (No. 79), eine männliche Halbfigur von Vincenzo Campi (bezeichnet 1569 D 18 Giunio VICECIVS CAMPV (REM. F.).

Saal III.

Von dem seltenen Bartolommeo Veneto befindet sich hier ein characteristisches Madonnenbild (No. 127). In einer Landschaft mit thurmreichen Kleinstädten und Ritterburgen rings umher bedeckt, im Hintergrunde von hellen, blauen Bergen begrenzt, sitzt Maria, das nackte Christkind auf ihrem Schoosse haltend. Das Colorit, nicht so kühl als im Bilde des Palazzo Ducale zeigt einen mehr röthlichen Ton und warm-braune Schatten. Den Uebergang in's Kühle gewahren wir erst in den blauen Bergen des Hintergrundes.[20]) Die Zeichnung der Gesichtszüge und übrigen Körperformen erscheint hart und unbehilflich, bekundet jedoch, dass Giov. Bellini das Vorbild gewesen sei. Der Körper der heiligen Jungfrau verkümmert ganz unter dem Gewicht weitläufiger Draperien. Ein Madonnabild in der Ambrosiana (No. 24, d. Lotto zugeschrieben) hat Morelli mit Recht dem Bartolommeo zuerkannt. Die vollen Gesichtformen dieser Madonna bezeugen jedoch den entwickelteren Stil einer späteren Periode. Das Marienbild in der Galerie Borromeo, von Lermolieff dem Bartolommeo (Saal II No. 12) zugeschrieben, muss wahrscheinlich, wenn ihm angehörend, noch später sein. In einem Frauenbildniss (als hl. Catharina, Saal III, No. 40, L. Lotto zugeschrieben) derselben Galerie hat Gustav Frizzoni auch richtig den Meister erkannt. Ich kann noch ein unbekanntes Werk des Meisters anzeigen, nämlich ein sehr characteristisches Frühbild in der Sammlung Bonomi-Cereda zu Mailand: Maria mit dem Kinde in reicher Landschaft (No. 119, venezianische Schule genannt), an das Bild im Dogenpalaste erinnernd. Das Marienbild in San Trovaso zu Venedig, das Crowe und Cavalcaselle dem Bartolommeo zugeschrieben haben, gehört, meines Erachtens, dem Meister nicht an. Unten auf unserem Bilde ein Cartellino mit folgender Inschrift:

---

[20]) Die Landschaft mit ihren vielen kleinen Details und kleinen Figuren in verschiedenartiger Thätigkeit hat einen niederländischen Character. Transalpinische Anklänge kommen auch sonst bei dem Meister vor.



1505
BARTHOLOMEVS
VENETVS FACIE
BAT[21])

Die thronende Maria zwischen Sebastian und Rochus ist ein sehr characteristisches Frühwerk des Bart. Montagna (No. 128). Die derben, mageren Figuren mit hart und scharf modellirten Köpfen zeigen einen schönen Ausdruck von Treue und Zuverlässigkeit. Die Farbe, besonders in den Draperien, hat leuchtende Kraft. Die leicht hingeworfene Landschaft mit vielfachen Details ist auch nicht ohne Reiz. Die flüchtige, fast rohe Zeichnung bei diesem Meister, der später wie Wenige die Technik seiner Zeit beherrscht, wirkt befremdend. Man beobachte das übertrieben Harte der Gesichtszüge, den Fall der Draperien, den Körper des Christkindes und sein linkes, ausgestrecktes Beinchen (das Händlein, womit es segnet, hat 6 Finger). Man ersieht hieraus, dass Montagna, dem Gio. Bellini ähnlich, aus einer trockenen, unbehilflichen Jugendzeit zur vollen Meisterschaft langsam herangewachsen ist.

Das Bild ist bezeichnet: B. MÕTAGNA. F., an der Rückseite soll folgende Inschrift zu lesen sein, die ich nach dem Katalog citire: Mr. BARTHOLOMEUS MONTAGNA BRIXIANUS HABITATOR VICENTIÆ HUNC DEPINXIT Mr. HIERONYMO ROBERTO BRIXIANO CIVI ET HABITATORI IBIDEM, DE MENSE SEPTEMBRI 1487 PRO PRETIO LIBR. 13 CUM DIMIDIA PLANET.

Dem Montagna oder auch dem Bissolo wird ausserdem eine Maria mit dem Christkinde zugeschrieben (No. 162). Nach meiner Ansicht gehört das Bild weder dem Einen noch dem Anderen dieser sehr verschiedenen Meister. Der Typus der Maria und des Kindes erinnert an Cima, die Landschaft mit ihren kleinen, kindlichen Häusern und dergleichen an Mansueti.

Carlo Crivelli ist mit einem kleinen Madonnabild vertreten (No. 212). Das Kind hält einen Pfirsisch in der Hand. Vor Maria liegen verschiedene Gegenstände, eine Nelke, eine Gurke etc. Oben zusammengeschlungene Fruchtzweige. Im Hintergrunde die für Crivelli so characteristische plantagenartige Landschaft mit den kleinen, bläulichen Bäumen. Der in Gold strahlende Mantel der Maria hat etwas gelitten, sonst ist das Bild, wie fast immer bei Crivelli, vortrefflich erhalten. Unten die Inschrift: OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI.

Ein früher kleiner Presepio mit zwei Engeln von Bernardino Luini hängt nebenan (No. 130).

Dem als Maler etwas mystischen Bernardo Zenale wird eine säugende Madonna in einem Rosenhain zugeschrieben (No. 131). Im Hintergrunde kleine Häuser und Bauernhöfe, mit Figuren und Federvieh mannig-

---

[21]) Bartolommeo Veneto, Marco Marziale und Jacopo de Barbari (alle drei in unserer Galerie vertreten) sind die Janusköpfe der italienischen Malerei. Das eine Gesicht haben sie gegen Norden, das andere gegen Süden gewandt.



fach belebt. Die Carnation besitzt den kalten weisslichblauen Ton, der ein hervortretender Zug der älteren lombardischen Schule ist. Das goldbraune Haar, in Locken getrennt, wallt über Hals und Schulter herab. Die Lichter darauf sind mit goldgelben Punkten und Strichen angegeben. Das Bild trägt die ziemlich verdächtige Aufschrift: BERNAR ZINALA. Trotzdem hat die Ansicht sich mehr und mehr befestigt, dass die Arbeit ein Frühwerk Borgognone's sein muss. Das Einfältig-Liebliche, welches den Figuren des Borgognone diesen leicht erkennbaren, rührenden Ausdruck verleiht, vermisst man allerdings völlig in diesem Bilde. Es muss aber bemerkt werden, dass dieser Ausdruck eine spätere Versüsslichung seiner Typen ist. Ursprünglich hatten sie einen herberen Character (siehe die thronende Maria in der Ambrosiana, die kleine Madonna No. 242 in der Brera, eine andere kleine Madonna in der Galleria Borromeo No. 49 u. a. mehr). Dem Zenale weiss man gegenwärtig kein selbständiges Werk mit Bestimmtheit zuzuschreiben. Gemeinschaftlich mit Buttinone hat er dagegen urkundlich bezeugte Fresken in S. Pietro in Gessate (s. Kap. links) zu Mailand, sowie ein Altarwerk in der Pfarrkirche zu Treviglio gemalt (siehe auch hierüber den Aufsatz von v. Seidlitz in der Springer'schen Festschrift). In der Galleria Borromeo befindet sich indessen eine Verspottung Christi (No. 30), die mit dem vollen Namen des Zenale und der Jahreszahl 1502 bezeichnet ist. Lermolieff bezweifelt sowohl die Echtheit der Signatur wie die Echtheit des Bildes. Die grosse, feste, garnicht verschämte Signatur hat aber durchaus kein verdächtiges Aussehen,[22]) und das jetzt ruinirte Bild scheint ursprünglich eines guten Meisters nicht unwürdig zu sein.

Dem Bernardino de' Conti gehört eine Maria, die dem Kinde ihre Brust reicht (No. 134). In der rohen Kraft der Zeichnung macht sich eine kräftige Künstlernatur geltend. Hässliche und grobe Züge fehlen allerdings nicht. Man beobachte die plumpen Füsse sowie die linke Hand Maria's mit den hässlichen, kleinen, cirkelrunden Nägeln. Die Carnation von kühler Glätte hat weisse Lichter und ins Violette tönende graue Schatten. Dieselbe Composition kommt in einem Bilde, das sich in der Galerie zu München befindet (No. 1044), noch einmal vor. Die schöne „Madonna della Casa Litta“ zu St. Petersburg, daselbst dem Leonardo (von Morelli dem Conti, von Bode einem unbekannten Hauptschüler des Lionardo) zugeschrieben, weist einige Aehnlichkeit mit unserem Bilde auf, namentlich scheint das Kind ihr entlehnt zu sein. Auch erinnert unser Bild an die säugende Madonna der Galerie Poldi-Pezzoli (No. 112), an die etwas plumpere säugende Maria in der Galerie Cereda (No. 102) sowie an eine dritte Variation in der Galerie Borrommeo (III. Saal No. 58). Dass der schönbewegten, freien Composition eine Vorlage des Lionardo zu Grunde liegt, oder dass sie, wie Bode meint, von einem ihm sehr nahe stehenden Schüler

[22]) BERNARDVS ZEN.. LIVS RIVIL... PINXIT ANNO DNI MDII MEDIO. (Die Schriftzüge aus dem 17. Jahrhundert?)



herrührt, finde ich sehr wahrscheinlich.[23]) Ob das Bild, wie Morelli meint, ein Atelierbild ist, scheint mir nicht ganz ausgemacht. Die Energie der Ausführung deutet doch auf Originalität. Auch ist das Bild bezeichnet: BERNARDINVS DE-COMITE 1501.

G. A. Boltraffio ist mit einem Tondo mit einer säugenden Madonna schön vertreten (No. 137). Namentlich ist die kräftig leuchtende Farbe zu bewundern. Durch discrete Mittel wird eine schöne Wirkung erzielt. Die Zeichnung ist aber weniger gelungen, besonders die des Christkindes.

Girolamo Giovenone aus Vercelli ist mit einem grossen Triptychon (No. 160) vertreten. In der Mitte die thronende Gottesmutter mit dem lebhaft bewegten Christkind, seitwärts mehrere Heilige, darunter die hl. Lucia und Michael, sowie zwei Stifterbildnisse. Die Figuren sind von ziemlich gedrückter Statur, haben rothwangige Gesichter und einen matten Ausdruck, ungefähr wie erkältete Leute. Die Technik ist sorgfältig. Die Farben zeigen eine gesättigte Kraft. Die Draperien und alles Beiwerk ist mit grosser Tüchtigkeit ausgeführt. Das Bild erinnert an Gaudenzio, z. B. im Ausdruck und in der Stellung des Christkindes. Man hat Giovenone als Lehrer Gaudenzio's angesehen. Da Gaudenzio der ältere war, dürfte eher das Umgekehrte der Fall sein.[24]) Das Bild trägt folgende Signatur: HIERONIMI JVVENONIS OPIFICIS 1527.

Die beiden Hochtafeln (No. 192 u. 196) mit den Heiligen Stephanus und Catharina sind wohl mit Recht dem Cariani zugeschrieben. Demselben Altarwerk scheinen sie nicht angehört zu haben, da sie in den Grössenmaassen abweichend sind.[25]) Cariani, der so viele Einflüsse in sich aufgenommen hat, scheint hier von der veronesischen Kunstweise berührt. Namentlich erinnert die Darstellung mit der hl. Catharina sowohl im Typus der Heiligen als in der Landschaft an Gian Francesco Caroto. Der ziemlich unbedeutende Christus mit dem Kreuze (No. 172) ist auch von Cariani.

Von dem Filippo da Verona, einem geringen Künstler aus der Schule des Gio. Bellini, findet sich eine Maria mit dem Kinde. Das nackte Christkind, sein rechtes Händchen segnend erhoben, wendet sich gegen einen hl. Bischof. Hintergrund: Landschaft mit einem See und blauen Bergen. Seine Zeichnung ist roh, sein Colorit hingegen mehr zu loben. Ihm eigenthümlich ist das Gefärbte der Augen. Um die schwarze Pupille

---

[23]) Nämlich als Copie eines Bildes des Meisters der Madonna Litta in St. Petersburg, sowie einer schönen Madonna in Budapest, daselbst dem Boltraffio zugeschrieben. Lermolieff hingegen giebt die Madonna Litta dem Bernardino dei Conti und lässt dem Boltraffio das Madonnenbild in Budapest (I. S. 249 und II. 118).

[24]) Dagegen wurde Bernardino Lanini in hohem Masse von Giovenone beeinflusst, dessen Tochter er auch heirathete.

[25]) Nach Lermolieff soll dies doch der Fall sein, indem sie zusammen mit einem St. Jacobus zu einem Triptychon gehört haben, das sich in der Pfarrkirche von Locatella befand. (A. a. O. II., 32.)



ein weisser Kreis, darum wieder die dunkelblaue Iris.[26]) Das Bild ist bezeichnet: PHILIPVS VONESIS P.

Das Breitbild No. 168 gehört dem seltenen und der Bellini-Schule nahestehenden, etwas mystischen Fra Marco Pensaben. Zwei Heilige empfehlen der hl. Jungfrau einen knienden Dominicanermönch, von dem nur die Büste sichtbar ist. Hintergrund: Landschaft mit Hirten. Giorgionesk. Ein röthlicher Ton, welcher in der Carnation hell und durchsichtig, im lackrothen Unterkleid der Maria brennend aufflammt, beherrscht das Bild. Die bellinischen Typen stehen Bissolo und Previtale am nächsten. Auf einem Cartellino, der im Gebetbuch Maria's eingestochen ist, liest man: F.r MARCVS VENETVS P. Crowe und Cavalcaselle meinen, dass die zwei ersten Buchstaben vielleicht unecht sind (?). Ferner deuten sie die Möglichkeit an, dass Marcus Venetus und Marco Belli dieselbe Person sein könnte.[27]) Von dem kleinen Madonnabild No. 148 in der Galerie Carrara, einem characteristischen Bilde Belli's, wird diese Annahme jedenfalls nicht bestätigt.

In dem Meister eines Bildes mit dem Gekreuzigten von einem knienden Stifter angebetet, dem Vittore Belliano zugeschrieben (No. 180), begegnen wir einem dritten, selten vorkommenden Bellini-Schüler. Die einfachen, grossen Linien der Landschaft, das bleiche, ausdrucksvolle Angesicht des jungen, anbetenden Stifters, der ernste Character des düstren Stimmungsbildes, in welchem ein Zug der Grossartigkeit nicht zu verkennen ist, fesseln unwiderstehlich den Beschauer. Die Carnation ist gelbbleich mit schwärzlichen Schatten, die Landschaft im Vordergrunde bräunlich und im Hintergrunde von bleichem, graublauem Ton. Unten auf dem Kreuzesstamm eine sehr undeutliche Inschrift, nach dem Katalog: Victor Belinia P. zu äusserst im Vordergrunde liest man deutlich: M DXVIII XX MAZO. T. v. Frimmel glaubt nicht an die Autorschaft Belliniano's, da das Bild zu der bekannten Darstellung aus der Scuola di S. Marco, die bei Vasari und Ridolfi erwähnt wird, „nicht recht zu passen scheint". Das Bild erinnert ihn dagegen an das Brocardobildniss in Pest (Repertorium 1891, S. 79).[28])

Der Veroneser Giovanni Francesco Caroto ist mit einem kleinen Breitbild, die Anbetung der hl. drei Könige, vertreten (No. 170). Das Bildchen gehört zu einer Predella zusammen mit dem „Kindermord" in der Galerie Carrara (No. 137) und einem Bild bei Gustavo Frizzoni, der Geburt Maria's.

---

[26]) In der Brera findet sich ein Madonnenbild dem Filippo zugeschrieben (No. 301). Das Bild ist dem Meister verwandt, zeigt jedoch einen mehr entwickelten Stil. In der Accademia Albertina zu Turin kann ich dagegen noch ein Bild unseres Meisters anzeigen, welches, ob auch bezeichnet, so viel ich weiss, noch nicht erwähnt worden ist (No. 134). Es stellt gleichfalls Maria mit dem Kinde und einen hl. Bischof dar und erinnert sehr an das hiesige Bild (hochhängend).

[27]) A history of painting in North-Italy, II. 223.

[28]) Ob nicht das merkwürdige räthselhafte grosse Bild: „Due Devoti" (No. 250) dem Fra Bembo (?) zugeschrieben, in Casa Cereda zu Mailand, von demselben Meister herrühren könnte, dieser sei nun Belliniano oder ein Anderer.



Der Mariatypus erinnert sehr an Girolamo dai Libri. Die Veroneser Maler haben sich gegenseitig Vieles abgelauscht. Das Bild wird auch von Vasari erwähnt.

Dem Mantegna werden die zwei Heiligengestalten S. Alesius und S. Hieronymus zugeschrieben (No. 159 u. 161). Sie sind nicht von der Hand Mantegna's, jedoch tüchtige Bilder aus der Schule des Squarcione, vermuthlich von Gregorio Schiavone. Demselben Meister wird eine kleine Auferstehung Christi zuerkannt (No. 169). Schulbild.

Das schöne Bild Christus das Kreuz tragend, mit einem knienden Stifter (No. 177) wird im Katalog Tizian genannt. Die hervorragendsten Kenner haben es aber mit Recht als ein Jugend-Bild des Moretto anerkannt. Auch ist es wohl als das früheste der uns bekannten Bilder zu betrachten.[29]) Unten die Inschrift: VNE DEI — ET HO MEDI HO. CHRI. JESV 1518.

Garofalo wird richtig das Kleinbild mit der auf einem hohen Thron sitzenden Maria (No. 228) zugeschrieben. Unten die Heiligen Sebastian und Rochus. Das schöne, frühe Bild ist von Dosso beeinflusst. Leider hat es vielfach gelitten. Dagegen ist das Madonnenbild (No. 220) zu schwach für den Meister selbst.

Francesco Francia wird aber mit vollem Recht das Kleinbild mit dem kreuztragenden Christus gegeben (No. 22). Es ist ein zart ausgeführtes, sehr ausdrucksvolles Werk des Meisters.

Antonello da Messina ist dem Katalog zufolge mit zwei Werken vertreten. Das erste stellt den nackten hl. Sebastian, an einem Baum festgebunden, dar. Im Hintergrunde Landschaft mit Architectur (No. 222). Das Bild kann als ein characteristisches Beispiel der seltenen religiösen Bilder Antonello's genannt werden, wenn man das Studium eines nackten, schlanken Jünglings so heissen darf. In der schönen Landschaft sieht man deutlich das Vorbild Bellini's. Crowe und Cavalcaselle glauben die Hand Buonconsiglio's im Bilde zu sehen (?). Noch mehr venetianisch in der Behandlung ist die schöne Halbfigur eines anderen hl. Sebastian auf dem zweiten Bilde (No. 139). In der Ausführung vermisst man jedoch Vieles sowohl von der Feinheit wie von der Schärfe der eignen Hand des Meisters.[30])

Die Anbetung des Kindes, dem Perugino zugeschrieben (No. 208), ist der Schule desselben, vielleicht Spagna, anzurechnen. Die Darstellung, welche dieser und mehreren ähnlichen Bildern zu Grunde liegt, ist das Fresco desselben Gegenstandes im Cambio zu Perugia. Mehrere derartige Bilder in der städtischen Galerie daselbst. Auch das Madonnabild (No. 226) ist als Schülerarbeit zu betrachten.

---

[29]) Er hat freilich 1516 laut einer Urkunde zusammen mit Ferramola die Orgelthüre des alten Doms zu Brescia gemalt. (Fenaroli Dizionario, p. 265.)

[30]) Lermolieff zufolge sollte das Original dieses Bildes sich im ganz übermalten Zustande im Städel'schen Institut befunden haben. Auch im Berliner Museum ist eine alte Copie. (A. a. O. II., 248.)



Giovanni Bellini ist dem Kataloge zufolge mit drei Werken vertreten. No. 223 ist ein kleines Brustbild eines jungen Mannes, schwarz gekleidet und mit schwarzem Barett. Das schöne Bildchen, das vielleicht nicht ganz intact ist, scheint mir echt zu sein. Es ist bezeichnet: IOANNES BELLINVS P.

Die Pietà (No. 138) steht jedenfalls den Frühbildern des Meisters sehr nahe. Die Bezeichnung: IOHANNES B. ist von zweifelhafter Echtheit. Das dritte Bild (No. 140) stellt die Maria mit dem Kinde dar. Das Bild ist ganz übermalt. Die Signatur IOHANNES BELLINVS ist, wenn echt, jedenfalls nachgezogen. Auch dies Bild steht der Frühzeit Bellini's am nächsten.

Dem Luigi Vivarini wird eine Maria, die das vor ihr liegende Kind anbetet, zugeschrieben (No. 143). Auch dies Bild war wohl einmal ein echtes frühes Werk des Meisters, ist aber jetzt durch Uebermalung ganz ruinirt. Es trägt die Signatur: AL. O. VIVARINO De MVRIANO.

Auch dem Bartolomeo Vivarini ist eine Madonna mit dem nackten Bambino vor sich auf einem Kissen sitzend (No. 141) zugeschrieben. Dies Bild ist jedoch kaum ein eigenhändiges Werk. Es ist bezeichnet: 1486 FACTVM VENETIIS PER BARTHOLOMEVM VIVARINVM DE MVRIANO.

Dem grossen Lionardo da Vinci selbst ist eine Maria, das Kind in ihren Händen haltend (No. 136), zugemuthet. Das Bild ist aus der von Lionardo beeinflussten Frühzeit Sodoma's. Es ist sehr nachgedunkelt.

Dagegen ist das kleine Madonnenbild des Cosimo Tura ein zweifellos echtes und characteristisches Bild dieses knorrigen aber charactervollen Meisters (No. 233). In der Carnation grünliche Schatten.

Ein echtes und schönes Bild des Angelico ist die mit zarten Farben gemalte thronende Maria, die der Musik der Engel (No. 202) lauscht. Das Bild hat leider durch Restauration gelitten. Die Vermählung Maria's der „Scuola antica fiorentina“ zugeschrieben (No. 189), ist von einem Nachahmer Angelico's.

Dem lombardischen Angelico Ambrogio Borgognone ist ein feines Bildchen, die Begegnung des hl. Ambrosius mit Kaiser Theodosius (No. 219) zugeschrieben. Im Hintergrunde ein Prospect des alten Mailands. Ein anderes kleines Werk desselben Künstlers stellt eine Madonna, die dem Kinde einen Goldapfel darreicht, vor (No. 229). Der Grund ist aus lauter Cherubim gebildet. Der sanfte, schwächliche Ausdruck Maria's ist für Borgognone bezeichnend.

Der Signorelli-Schüler Girolamo Genga ist mit seinem Predellabild: der hl. Augustinus, junge Heiden taufend, schön vertreten. Characteristisch sind die tiefliegenden, stark beschatteten Augen, sowie die röthliche ins Violette fallende Carnation. Das Bild war ursprünglich ein Theil der Predella des colossalen Altarbildes, das einmal den Hochaltar von S. Agostino in Cesena schmückte und jetzt in die Brera gekommen ist (No. 202).[31])

[31]) Eine Röthelzeichnung davon im Louvre.

Als eins der wichtigsten Werke, welche die Galerie überhaupt besitzt, kann das kleine Frühbild des Vincenzo Foppa, Hieronymus in der Wüste, bezeichnet werden (No. 225). Trotz des schwärzlichen Tons erscheint das Bild fein und durchsichtig. Die Berglandschaft, in welcher der heilige Eremit sich vor dem Kreuze kasteit, ist voller Stimmung. In die von Licht durchwebte, blaue Abendluft ragen feinbelaubte, wie von Goldstaub angehauchte Bäume auf, während auf dem weissen, im Schatten blauschwarzen Mantel des Heiligen die Lichtstellen wie Silber glänzen. Selbst in der im Ton tief gehaltenen Carnation strahlen die Lichter mit gelb-goldenem Glanze. Der Typus des Heiligen, sowie der Aufbau der mächtigen Gebirge im Hintergrunde kennzeichnen den Künstler als Schüler des Squarcione oder Mantegna. Auf einem Cartellino liest man die Inschrift:

OPUS VINCE
NTII FOPPA

Auch in der Galerie Carrara findet sich ein herrliches, kleines Bild des Foppa.

Von Marco Marziale findet sich eine Maria, die das nackte Christuskind, welches einen knieenden Stifter liebkost, in ihren Armen hält. Das Bild mit seinem trüben Colorit ist ohne Farbenreiz. Der Typus der Madonna mit breitem, plattem Gesicht erscheint vulgär. Nur der Stifter ist ein tüchtiges, energisches Portrait. Das Bild trägt folgende Inschrift: MARCVS MARTIALIS VENETVS PINGEBAT MDIII.

Die Romagnolen, die Gebrüder Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola sind mit einer heiligen Familie vertreten. Maria und Joseph betrachten das Christkind, welches vor ihnen schlafend liegt. Das Bild ist sehr hässlich. Die heiligen Personen haben etwas Kleinliches, Zwergartiges an sich, der gnomartige Joseph einen verschmitzten Ausdruck. Der Ton ist bläulich, die Carnation hat kalte, weissgraue Tinten. Es ist bezeichnet: FRANCISCVS BERNARDINVS FRAT. CATIGNOLENI 1509 F.[32])

Von dem seltenen Gerolamo da Vicenza ein Ecce homo. Das kleine Bild scheint von Giov. Bellini oder Montagna beeinflusst zu sein. Es ist bezeichnet: HIERONIMVS VICĒTINVS. P.

Eine kleine Präsentation in dem Tempel hat man dem Altmeister der cremonesischen Schule Boccaccio Boccaccino zugemuthet (No 209). Das Bild ist nur seiner Schule zuzuweisen. Vielleicht von einem der Campi.

Das Mariabild No. 230 wird dem Gentile da Fabriano zugeschrieben. Auch hat die Maria Aehnlichkeit mit den Typen Fabriano's.

---

[32]) Bessere Bilder von den Zaganelli in der Brera. In der Galerie Borromeo befindet sich ein höchst eigenartiges kleines Bild von B. Cotignola: Der hl. Hieronymus in der Wüste. Frappant ist namentlich die prachtvolle, poetische Landschaft mit purpurnem Sonnenuntergang. Auf einem Miniatur-Cartellino links eine, soviel ich weiss, nicht publicirte Signatur B'CO DIG
NOLA.



Lermolieff wird in diesem Bilde an den Schüler Gentile's, Jacopo Bellini, lebhaft erinnert (a. a. O. I. 351).

Ich werde jetzt drei Bilder erwähnen, welche als die Perlen der Galerie Lochis hoch geschätzt werden, um mit einer Reihe meistentheils sehr hervorragender Portraits meinen Bericht über den Bestand italienischer Gemälde in dieser Galerie zu beschliessen. Das erste von jenen ist die schöne heilige Familie mit S. Catharina von Lorenzo Lotto (No. 183). Die Heilige nähert sich anbetend dem schlafenden, nackten Kinde. Joseph hebt mit zarter Vorsicht das weisse Leinentuch, welches das Kind leicht bedeckt hat, während Maria, ihr Lesen unterbrechend, gleichsam beschützend ihre Hand über das Kind ausstreckt. Das Antlitz der Maria zeigt ein regelmässiges, antikes Oval, feine griechische Züge. Es ist die leidenschaftliche Bewegung der Seele, die Lotto in dieser an Correggio mahnenden Epoche, vorzugsweise malt. So werden hier alle Personen des Gemäldes von einem überwältigenden Gefühl, welches das Christkind zum Gegenstand hat, beherrscht. Die fein bewegte, dramatische Composition leidet an einiger Unruhe in den Farben und Draperien. Man kann dem Künstler überhaupt den Vorwurf machen, dass er seine Personen in allzu weitläufige Kleidermassen einhüllt oder verbirgt. Die Landschaft ist herrlich. Das Bild ist bezeichnet: LAVRENTIVS LOTVS 1533.

Das zweite Bild: die heilige Jungfrau zwischen Johannes dem Täufer und der Magdalena ist ein herrliches Frühbild von Palma Vecchio (No. 183). Gedämpfte Bronzetöne beherrschen die Harmonie der discreten Farben. In einer weichen, milden Luft sind die heiligen Personen gebadet. Eine antike Selbstgenügsamkeit, ein harmonisches Glück durchströmt sie. Mit christlichen Mysterien haben sie freilich nichts zu thun. Ein ähnliches, aber geringeres Bild im Palazzo Bianco zu Genua.

Das dritte Bild ist der hl. Sebastian, dem Raphael selber zugeschrieben (No. 20). Der jugendliche, reichgekleidete Heilige hält in seiner Rechten einen langen Pfeil. Das Bild wird auch von Lermolieff dem jungen Raphael zugeschrieben. Ich werde die etwas abstracte Schönheit des Bildes nicht leugnen. Mich dünkt jedoch das Bild zu „gemacht raphaelisch" für Raphael selbst, mit anderen Worten: trotz aller Schönheit zu leer.[33]) Mehrere Forscher (Bode, Mündler) scheinen eher geneigt das

[33]) Nach dem Gesichtstypus und der Bildung der Hände sollte das Bild der peruginischen Periode angehören, von der es jedoch in zwei Punkten wesentlich abweicht: in der Carnation, in welcher man gewisse von Perugino herrührende Oliventöne vermisst (zur Vergleichung: die kleine Halbfigur Christi in der Gal. Tosi zu Bergamo, die Vermählung Mariä in der Brera, das Selbstportrait in den Uffizien), zweitens in der Haartechnik. In seiner Jugendzeit pflegte er das Haar mit freien, kühnen aber derben und dicken Strichen einzelnweise hinzusetzen. Man betrachte das eben erwähnte Selbstportrait, ja noch im Anfang seiner Florentiner Periode sieht man bei den Bildnissen der Doni dieselbe Behandlungsweise, erst die Madonna del Granduca zeigt den Uebergang zu der späteren weicheren Technik. Dagegen zeigt die üppige Haarfülle des hl. Sebastians, bei einer feineren Zeichnung der einzelnen Haare, eine zahmere und conventionellere Behandlung.

Bild dem Spagna zu geben. Ich glaube auch, dass es sehr wohl innerhalb des Kunstvermögens Spagna's läge, nach einem Vorbild des Meisters einen solchen schönen „Raphael“ zu schaffen.[34]) Längs dem Saum des rothen Mantels sieht man ein Gewebe bizarrer Buchstaben in feiner Goldschrift von halb arabischem, halb lateinischem Aussehen. Der Katalog befindet sich in der Illusion, Raphael's Namen und Geburtsort aus diesen phantastischen Zeichen entziffern zu können.

Die Reihe vortrefflicher Bildnisse beginne ich mit No. 188, einem herrlichen, lebensvollen Brustbild eines vornehmen Mannes von mittlerem Alter mit grossem aschblonden Haar und Bart, mit Pelzmantel und schwarzem Barett. Der Grund ist grau, das ganze Bild von einem feinen grauen Ton beherrscht. Den Meisternamen sagt uns die Signatur: M. BAXAITI. F.

No. 184 zeigt uns die Halbfigur eines noch jungen Gelehrten in einer rothen Tracht und schwarzem Barett. Gedankenvoll vor sich hinblickend, blättert er in einem grossen Folianten. Links eine leicht skizzirte stimmungsvolle Landschaft in ernstem, bräunlichem Ton. Die Carnation ist klarröthlich. Die breiten Hände mit kurzen Fingern flach modellirt wie bei Lotto. Die Landschaft erinnert noch an Palma. Neben der Figur die Inschrift: IO BENED. CARAVAG.S PHILOS.S ET MEDICVS, AC STUDII PATAVINI LECTOR ET RECTOR. Das Bildniss ist bezeichnet

JOANES CARIANI PI [35])

Dem grossen Holbein sind nicht weniger als sechs Bildnisse mit Unrecht zugeschrieben. Davon sind zwei italienischen Künstlern zu vindiciren. Die schöne Büste eines Jünglings gehört dem Jacopo de' Barbari. Der kränkliche, melancholische Ausdruck, die gelbliche Carnation contrastiren in eigenthümlicher Weise mit dem leicht geöffneten, feingeformten Rosenmund. Schon Lermolieff hat dem Barbari dies anziehende Bildniss zuerkannt.[36])

Das andere Bildniss, gleichfalls die Büste eines Jünglings, hat ein augenfälliges Antonello'sches Aussehen (No. 148). Auf eine undeutliche Aufschrift auf der Rückseite der Tafel sich stützend, schreibt Lermolieff dem Jacopo auch dieses Bild als Frühwerk zu.[37])

---

[34]) In der Collection Denmann Ross in Boston befindet sich eine andere Variation, die von B. Berenson dem Spagna zugeschrieben wird, während er das Lochisbild dem Raphael lässt (Gazette des Beaux-Arts 1896 S. 212 ff.). Der Bostoner Sebastian mit seinem ängstlichen Gesichtsausdruck, seinen schmalen, gekniffenen Zügen scheint dem Eusebio di San Georgio noch näher zu stehen. Man vergleiche ihn mit der Gestalt des jungen stehenden Königs in seiner Epiphania in der Galerie zu Perugia.

[35]) Dem Cariani gehören noch: das Brustbild eines jungen Mannes, dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben (No. 153), der hl. Antonius (No. 150), gleichfalls dem Sebastiano gegeben und das Portrait eines jungen Mannes, bezeichnet I. C. (No. 165), endlich ein kleines Bild mit dem kreuztragenden Christus (No. 172), vielleicht sein frühestes Werk, vormals im Hause Brembati.

[36]) A. a. O. II. 263.

[37]) A. a. O. II. 263.

G. B. Moroni ist mit zwei Bildnissen vertreten, wovon namentlich das eine (No. 175), ein feines, lebendiges Kinderportrait seiner mittleren Zeit, ausgezeichnet ist.

Dem Giorgione sind nicht weniger als drei Bildnisse zugeschrieben. No. 197 zeigt uns die Halbfigur einer Dame in einem ziegelsteinrothen Rock mit breiten Puffärmeln. In der Carnation ein röthlicher Ton, der in den Wangen ein leicht geschminktes Aussehen hat. Dies tüchtige Portrait hat nichts mit Giorgione zu schaffen, ist aber, wie Morelli auch richtig angegeben hat,[38]) von Bernardino Licinio. In dem Museo Artistico Municipale in Mailand ein mit diesem sehr verwandtes Portrait desselben Meisters.

Das schwache, männliche Brustbild No. 164 ist ebenfalls nicht von Giorgione.

Das dritte und zugleich das interessanteste ist das angebliche Portrait Cesare Borgia's (No. 157). Das Bild stellt die Halbfigur eines jungen Edelmannes dar. Er trägt auf dem Kopfe ein Barett mit goldenem Schnurbesatz und Quasten. Darauf noch als Schmuck ein Medaillon. Seine blaue Jacke zeigt den bei Moretto und Romanino so häufig vorkommenden eigenthümlichen silbernen Glanz. Die behandschuhte rechte Hand stützt er auf den Degengriff. Die Carnation ist goldenbraun mit schwärzlichen Schatten und kalten weisslichen Lichtern. Das schwarze Haar hängt in dicken und wie zusammengekleisterten Strähnen gerade herab am Halse. Ueber die mit genialer Flüchtigkeit behandelte düstre, graublaue Landschaft wirbelt ein Sturm. Zwei Figürchen, deren Kleider der Sturm peitscht, werden wir im Mittelgrunde gewahr. Lermolieff nennt als muthmasslichen Meister den Giacomo Francia,[39]) Crowe und Cav. dagegen den Schüler Romanino's, Calisto da Lodi,[40]) und kommen, meines Erachtens, damit der Wahrheit bedeutend näher. Durch Vergleiche mit den grossen Altartafeln des Cremoneser Malers Giulio Campi bin ich dahin gelangt, diesem Meister das Bildniss zu geben.[41])

Man beachte namentlich den jungen, knieenden Stifter in der Anbetung des Kindes, No. 224, sowie den auch knieenden alten Stifter und noch mehr den hinter ihm stehenden S. Franciscus auf der bezeichneten Verherrlichung Mariae, No. 428. Wir finden hier dieselbe energische Pinselführung, dieselbe Carnation mit schwärzlichen Schatten und kalten, weisslichen Lichtern, vor Allem aber dieselbe genial flüchtige, leicht hingeworfene Landschaft, welche in No. 224 auch von Luftströmungen bewegt erscheint (so auch in dem allegorischen Bilde des Campi in der Galerie Poldi-Pezzoli).

[38]) A. a. O. II. 274.

[39]) A. a. O. I. 169.

[40]) A history of painting en North-Italy. II. 163.

[41]) In meinem Aufsatz: „Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia", Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen Heft I 1896, habe ich schon das Bildniss als Werk G. Campi's erwähnt, doch ohne diese Annahme näher zu begründen.



Die malerische Haltung, die schönen, silbernen Töne, die uns in diesen Altarwerken sowie im Portrait begegnen, rühren von der Brescianer Schule, vornehmlich von Romanino, her.[42])

Auch ist Giulio Campi als Künstler bedeutender als man gewöhnlich zugiebt. Wenn auch nicht sehr originell, so besitzt er doch ein echtes Künstlertemperament, eine leichte, energische, zuweilen geniale Pinselführung, ein kräftig leuchtendes Colorit. Die zwei Altartafeln in der Brera sind in dieser Hinsicht sehr beachtenswerth.[43]) Zuletzt kam er freilich sowie Calisto da Lodi unter den verderblichen Einfluss der römischen Schule, vornehmlich des Giulio Romano.

Der berühmte Name Andrea Mantegna's ist mit dem grossartigen Brustbild des Vespasiano (oder Francesco) Gonzaga (No. 154) jedenfalls besser im Einklang als mit den squarcionesken Heiligengestalten und der schwachen Pietà. Lermolieff giebt freilich das Bildniss dem Bonsignori. Das Bildniss zeigt geringe Uebereinstimmung mit den bezeichneten Werken Bonsignori's in den Kirchen zu Verona sowie in der städtischen Galerie daselbst. Hingegen hat es viel vom Geiste Mantegna's, dem es jedenfalls sehr nahe steht.[44]) Der gebieterisch aussehende vornehme Herr ist in rothen Sammet gekleidet und hat auf dem Kopfe ein hohes, rothes Barett. In einfachen, grossen Zügen ist ein mächtiges Characterbild gegeben. Die Carnation ist gelblich. Das schwarze Haar einzelnweise gezeichnet. Die Schatten von grosser Leichtigkeit. Das Gesicht durch die Richtung der Pinselstriche modellirt (wie bei Ribera). Um den Hals eine goldene Kette mit einem Medaillon. Auf diesem das Monogramm:

[42]) Er konnte in Cremona von den Fresken, mit denen Romanino den Dom in den Jahren 1519—20 ausschmückte, gelernt haben. Ja, er konnte als Gehilfe Romanino's da mitgearbeitet haben. Mit Calisto da Lodi erscheint er innig verwandt. Auch dieser konnte als Vermittler gedient haben.

[43]) Der Cicerone, welcher auf den Giulio Campi kein besonderes Gewicht legt, hebt wenigstens ein Bild als sehr bemerkenswerth, namentlich in coloristischer Hinsicht, hervor, nämlich das Hochaltarbild, Maria zwischen den Heiligen Nazaro und Celso, in San Abbondio zu Cremona.

[44]) Sollte das Bildniss dem Bonsignori angehören, dann muss es in einer Periode geschaffen sein, worin er ganz und gar von der Manier Mantegna's beherrscht wurde. In der Galerie Sciarra zu Rom befand sich ein ähnliches Bildniss mit der Signatur: „AN. MANTINIA PINX. ANNO M. CCCCLV", welche freilich Lermolieff und B. Berenson, ihm folgend, (a. a. O. S. 54 u. 56) als eine Fälschung ansehen. Eine Kohlezeichnung zum Lochisbild befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Nach einem erneuten Studienaufenthalt in Verona füge ich folgende Bemerkung hinzu: was in der That auf Bonsignori deuten könnte sind die grossen leeren Flächen in der Modellirung der Gesichtsformen, denn solche, nebst anderen Schwächen begegnen uns häufig bei diesem Künstler. Anderseits ist unser Bildniss sehr wirkungsvoll im Colorit, während der Veronese durchgängig reizlos in der Farbe ist. Bonsignori wird als Künstler überschätzt. Man betrachte nur seine thronende Maria mit Heiligen in der Galerie zu Verona. Der ärgste Squarcioneske konnte diese Figuren nicht brutaler gestaltet haben.

Dem Gentile Bellini wird ein tüchtiges Bildniss des Dogen Loredan zugeschrieben (No. 151). Halbfigur, der Kopf in strengem Profil nach links gewandt. Im Hintergrunde die Lagunen mit der Insel S. Giorgio. Das Bildniss gehört, wenn auch nicht dem Gentile, doch der Bellini'schen Schule an. In der Stoffbehandlung, in dem pastosen, körnigen Farbenauftrag, der milden Weiche der Landschaft bekundet sich technische Meisterschaft. Crowe und Cavalcaselle schreiben das Bildniss dem Bellini-Schüler Catena zu. Dieser Ansicht hat sich der Cicerone angeschlossen, wie ich glaube, mit vollem Recht. Das Bild erinnert schlagend an den knieenden Loredan (auch im strengen Profil) auf dem Altarwerk Catena's im Palazzo Ducale zu Venedig.

Schliesslich erwähne ich das tüchtige Bildniss eines reichgekleideten jungen Weibes von Francesco Beccaruzzi (No. 193). Das Vorbild des Künstlers war augenscheinlich Tizian. Auch die Landschaft mit den kleinen Figuren ist nach seiner Art. Eine Bezeichnung: F. B. D. C. soll sich auf dem Bilde befinden.

Ueber objective Kriterien der Kunstgeschichte.

(Zugleich eine Recension.)

Von **Heinrich Alfred Schmid.**

Ein wichtiges Problem in der Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts ist von Franz Stoedtner herausgegriffen worden in einer Doctor-Dissertation „Hans Holbein, der Aeltere, erster Theil 1473—1504". Stoedtner stellt sich die Aufgabe, die künstlerische Genealogie Holbein's des Aelteren zu ergründen und die zahlreichen Altarwerke der süddeutschen Galerien, die aus dessen Werkstatt hervorgegangen sind, seinen Stil im Allgemeinen zeigen und heute seinen Namen tragen, zu sichten und hat zu diesem Behufe schriftliche Urkunden, sowie die Bilder einem eingehenden Studium unterzogen. Man fühlt überall durch, dass er sich die Bilder angeschaut hat, etwas gesehen hat, sich etwas gedacht hat, bevor er an's Schreiben ging; er ist auch in seinen Irrthümern consequent, was nicht von gar vielen gesagt werden kann. Auch liest sich die Arbeit gut; sie ist klar und logisch aufgebaut; man merkt immer gleich, wo der Verfasser hinaus will und findet sich leicht zurecht, obwohl bei einem Umfang von 85 Seiten auf Kapiteleintheilung verzichtet wurde. Alles in Allem eine Studie, die mit ausdauerndem Fleiss durchgeführt und gut geschrieben ist.

Es fehlt aber der Characteristik an Anschaulichkeit, an plastischer Kraft, die gut geschriebenen Partien sind die polemischen, bei den Stilanalysen bemerkt man zwar hie und da das lobenswerthe Bestreben, abgebrauchte Termini durch Umschreibungen zu ersetzen; andererseits ist aber dann wieder auch ein so alldeutiges Wort wie „malerisch" ohne weitere Erklärung in einem ganz speciellen, vom Gewöhnlichen abweichenden Sinn gebraucht. Malerisch im gewöhnlichen Sinn ist die Barockarchitectur, ist die Art, wie Rembrandt die Welt darstellt. Stoedtner gebraucht das Wort aber für Zeichnungen Holbein's des Aelteren, wo es etwa mit „auf Farbenwirkung angelegt" im Gegensatz zu Schongauer's Art, also im Gegensatz zu zeichnerisch zu verstehen ist. Die Hauptresultate aber der fleissigen Arbeit, und das ist schliesslich das Wichtigste, dürfen nicht als richtig hingenommen werden. Ich glaube, an mehreren Punkten sogar handgreifliche Beweise beibringen zu können, dass Stoedtner sich geirrt hat.

Der Verfasser schliesst aus zwei durch ihr Zusammentreffen sehr verführerisch wirkenden Indizien in den Augsburger Urkunden, dass Holbein der Aeltere um 1473 geboren wurde, woraus sich dann die verblüffende Consequenz ergiebt, dass die Bilder im Augsburger Dom Jugendwerke eines Zwanzigjährigen sein sollen.

Mit vollem Recht schliesst sich dann Stoedtner der Ansicht an, dass Holbein unmöglich ein Schüler Schongauer's sein kann; er sieht seine Lehrer in Köln. „Hauptsächlich mit diesen drei Künstlern (dem Meister des Marienlebens, dem Meister der Lyversbergischen Passion und dem Meister der heiligen Sippe) scheint er im Verkehr gestanden zu haben.[1])“

Als massgebend für die Beurtheilung von Anlage und Entwicklungsgang des Künstlers ist nach Stoedtner folgende Reihenfolge von Werken anzusehen.

1. Der Weingartner Altar, vier Gemälde, jetzt im Ausgsburger Dom (datirt 1493).

2. Die Grablegung der heiligen Afra, Aussenseiten zweier Altarflügel beim Bischof von Eichstädt, sowie die Krönung der Maria ebenda und der Tod der Maria in Basel, die Innenseiten dieser Altarflügel (nach Stoedtner ca. 1495).

3. Ein Theil der Arbeit bei der grossen Composition der Basilika Maria Maggiore in der Augsburger Galerie — die Entwürfe in Basel zum Martyrium der heiligen Dorothea und zur Krönung werden mit Vorsicht als echt, unter den ausgeführten Gemälden die Krönung der Maria wenigstens als weit besser als alles Uebrige bezeichnet.

4. Die kleine bezeichnete Madonna in Nürnberg (datirt 1499).

5. Die etwas grössere Madonna in Nürnberg, die „S· HOLBAIN“ in Spiegelschrift bezeichnet ist (nach Stoedtner ca. 1501).

6. Die beiden Stammbäume des Abraham und des Dominicanerordens, sowie, wenn ich den Verfasser recht verstanden habe, auch die kleinen Passionsbilder, beides in der Städtischen Sammlung von Frankfurt, ein Stück der Passionsbilder in der dortigen Leonhardikirche (1501).

7. Vier Tafeln des Kaisheimer Altars in der alten Pinakothek in München: Darstellung im Tempel, Beschneidung, Anbetung der Könige und Tod Maria's (datirt 1502), sowie sechs Portraitstudien dazu in Basel.

[1]) Es passirt Stoedtner bei dieser Auseinandersetzung aber, wie wir gleich jetzt bemerken, ein lapsus memoriae. Er betont, dass Anklänge an den Meister der Lyversbergischen Passion bei Holbein erst 1502 im Kaisheimer Altar zu finden seien und deshalb vermuthet er, dass unser Meister nochmals von Frankfurt, also um 1501, nach Köln gegangen sei. Die Anklänge, die Seite 17, Anmerkung, angeführt werden, beziehen sich aber auf ein Werk von dem sogenannten Meister des Marienlebens, nämlich auf die Bilder in der Münchener Pinakothek, die dort noch unter dem Namen des Meisters der Lyversbergischen Passion gehen, aber gerade die sind, die ihrem Urheber die Bezeichnung „Meister des Marienlebens“ eingetragen haben.



8. Die grosse Composition mit der Paulsbasilika und dem Leben des Paulus in der Augsburger Galerie (nach Stoedtner ca. 1504).

Bei dem Triptychon mit der Verklärung Christi in Augsbürg (1502) beschränkt sich nach St. der Antheil Holbein's auf die Stifterportraits und möglicherweise noch auf die Composition des Ganzen.

Dagegen werden die Passionscyclen in Donaueschingen, die vom Kaisheimer Altar in München, die grossen Passionsbilder in Frankfurt, ferner das geringe Epitaph der Familie Vetter als Gesellenarbeit erklärt.

Eine zusammenfassende Characteristik des Künstlers ist auf Grund dieses also gesichteten Materials nirgends gegeben — wir sagen dies nicht als Vorwurf, die Arbeit will nur ein erster Theil sein —; aber aus zahlreichen Einzelurtheilen geht zur Genüge hervor, wie Stoedtner seinen Meister beurtheilt wissen will. Unbedingt richtig ist zunächst, dass er den Gegensatz Holbein's gegen Schongauer hervorhebt und überall das Farbentalent des Künstlers betont und darauf hinweist, dass Holbein seine Zeichnungen schon im Gedanken an Farbenwirkungen anlegt. Hierin sehen wir einen wirklichen Fortschritt über Woltmann hinaus. Auf die Feinheit des Empfindens für jungfräuliche Anmuth, die hier auch mit Recht gelegentlich hervorgehoben wird, hat schon der ältere Holbeinforscher hingewiesen, ebenso darauf, dass der Vater des grössten Portraitmalers im 16. Jahrhundert selber schon ein Portraitmaler fast ohne Gleichen war.

Im Uebrigen können wir aber der Beurtheilung, die der Künstler von Seiten Stoedtner's erfahren hat, nicht beipflichten. Der Verfasser der Schrift weist dem von ihm aufgestellten Geburtsdatum Holbein's eine sehr grosse Bedeutung zur Beurtheilung des Gesammtwerkes bei und zieht lediglich Schlüsse daraus, die für den Künstler schmeichelhaft sind. Er sagt: „Die allgemeine Unsicherheit und die Unmöglichkeit, in das Schaffen Holbein's einzudringen, beruht grösstentheils darauf, dass man bisher vergeblich sich abmühte, auch nur annähernd sein Geburtsjahr festzulegen", und argumentirt ferner: „Zweifelsohne ist es für die Erkenntniss seiner Persönlichkeit von grundlegender Bedeutung, ob er das Werk, das uns als seine erste Arbeit bekannt ist, in gereiftem Mannesalter oder als heranwachsender Jüngling gefertigt hat. Ist er ein erfahrener Meister von ungefähr 33 Jahren, wie Woltmann und alle Anderen annehmen, so müssten wir ihm vorwerfen" (sic!) „dass er noch nicht im Stande gewesen wäre, sich den Einflüssen seiner Lehrer zu entziehen. Tritt er uns aber mit demselben Werk als zwanzigjähriger Jüngling entgegen, so können wir begreifen, dass er noch nicht sein künstlerisches Wissen voll ausgebildet und seine Eigenart schon gefunden hat." Aus anderen Urtheilen ergiebt sich, dass der Meister direct überschätzt wird, so, wenn bei einem alten Holbein von energischem Schwung der Gestalten (Seite 40 oben), von monumentaler Auffassung (Seite 71) oder gar von modernem Geist geredet wird (Seite 40, 61 Anm. 4, Seite 85), wenn er sich darüber aufregt, dass ich selbst von der Steifheit Holbeinischer Gestalten gesprochen (Seite 45, Anmerkung 2) und andeutet, dass aus dem Werk des Sohnes

noch Bilder für den Vater auszuscheiden seien, endlich sogar den Vater schon als einen Künstler „allererster Potenz“ feiert. Aus diesen Aeusserungen kann man kaum etwas Anderes schliessen, als dass Stoedtner Holbein den Aelteren als einen ebenbürtigen Kollegen der grossen Generation von Künstlern hält, in die er durch das Datum 1473 einrückt, nämlich eines Dürer, Burgkmair, Altdorfer, Grünewald und Cranach.

Holbein der Aeltere galt bisher nicht so viel und es wäre auch beschämend für die Wissenschaft, wenn erst durch ein Datum die Augen über seinen künstlerischen Character geöffnet würden; denn wir besitzen an den zahlreichen Gemälden, die von Holbein selbst ausgeführt oder doch unter seinen Augen und unter seiner Anleitung entstanden sind, seinen ebenfalls sehr zahlreich erhaltenen Handzeichnungen eine Reihe von solch zuverlässigen Urkunden, dass ein abschliessendes, nie mehr erheblich zu modificirendes Urtheil schon bisher möglich war. Freilich sind solch beschämende Ereignisse schon öfter im Betrieb der Kunstwissenschaft vorgekommen; diese bedarf der verschiedensten Talente und die Kunsthistoriker rekrutiren sich darum auch zum Theil aus solchen, die für Bildeindrücke absolut blind sind. Aber hier bei Holbein dem Aelteren ist jener Fall nicht eingetreten; die historische Stellung dieses Künstlers ist schon von Woltmann in der zweiten Auflage seines Werkes im Wesentlichen richtig beurtheilt worden, wenn Woltmann sich vielleicht auch etwas bestimmter und namentlich fachmännischer hätte ausdrücken dürfen. Holbein gehört seinem Empfinden nach zu einer Gruppe von Künstlern, deren Geburtsdatum weiter zurückliegt als das eines Dürer; er gehört zu Künstlern wie Zeitblom, Tilman Riemenschneider; seine Empfindung ist das, was man in Italien mit quattrocentistisch bezeichnen würde; und es fehlt ihm jener Sinn für die Schönheit kraftvollen Auftretens, die Schönheit gewaltiger Leidenschaften, der Sinn für das Dramatische, der sonst für die ganze grosse Generation characteristisch ist.

Stoedtner wird dagegen vielleicht geltend machen, dass die Grundstimmung einer Gruppe von Kunstwerken ein solch' unbestimmtes und unbestimmbares Etwas sei, dass es sich der Mühe nicht lohne, in ernsthaften, wissenschaftlichen Arbeiten davon zu reden, wahrscheinlich ist er dieser Ansicht aber nicht, wird uns dagegen einwenden, die Stimmung eines Kunstwerkes sei lediglich durch die Rasse, Schule, Individualität des Urhebers oder durch den Vorwurf bedingt. Meines Erachtens ist dies nicht richtig, ist der Umschlag in der Stimmung bei den Spitzen der Kunstbewegung in Italien und Deutschland in den Jahren um 1500 und dann wieder in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Deutschland und Italien so unverkennbar und allgewaltig, dass daraus sich wohl zur Zeitbestimmung eines Werkes Schlüsse ziehen lassen. Jede Generation trägt da eine andere Physiognomie. Für mich ist ferner der Wechsel der Stimmungen das Interessante in der Geschichte der bildenden Kunst, ist Kunstgeschichte nicht Künstlergeschichte, sodern Stilgeschichte. Mich interessirt gerade der Zwang, dem das Genie, das selbständige Talent

unterworfen ist; aber ich bin weit davon entfernt, diesen meinen individuellen Geschmack hier als für Andere bindend hinzustellen; diese Recension wurde vielmehr geschrieben, um darauf hinzuweisen, dass es ausser Tracht und Ornament noch andere völlig objective Kriterien giebt, welche es gestatten, nur nach den Werken zu entscheiden, wohin zeitlich ein Maler gehört ohne alle Kenntniss des Geburtsdatums.

Bayersdorfer hat bei Anlass des Streites über die Madonna des Bürgermeisters Meyer darauf hingewiesen, dass die Verwendung von Complementärfarben für Schatten bei den Künstlern von Beginn des 16. Jahrhunderts gar noch nicht üblich war. Die bewusste Anwendung war sicher nicht allgemein verbreitet; sie scheint erst von Tizian etwa zwischen 1530 und 1540 ausgegangen zu sein und hat sich dann sehr rasch über das Abendland verbreitet. Ein Nichtwissen, das um 1500 beim grössten Künstler selbstverständlich war, würde demnach um 1630 wohl schon überall den Dilettanten oder den Stümper, der nichts gelernt hat, characterisiren. Hier haben wir ein solch objectives Kriterium. Das Können und Wissen des Künstlers, sein Capital an übertragbaren Fähigkeiten und seine Einsicht in die Gesetze, nach denen die Sichtbarkeit in unserm Innern sich abspiegelt, dies sind die Kriterien, auf deren Bedeutung ich hinweisen möchte.

Das Auge empfängt bekanntlich bloss farbige Lichteindrücke, wir erhalten als Kinder zunächst den Eindruck einer Fläche, die an verschiedenen Stellen verschieden erleuchtet und gefärbt ist, ohne dass wir einzelne Objecte als etwas Besonderes unterscheiden. Das Kind schliesst aus dem Blau der Berge anfangs noch nicht, dass die Berge fern seien. Die Eindrücke müssen wir in den ersten Jahren als Object und Raum erst deuten lernen. Wenn wir aber zum Nachdenken über uns selbst gelangen, ist jene Lernzeit schon längst wieder vergessen und wir glauben nunmehr die Vorstellungen, die sich mit den farbigen Lichteindrücken nur verbinden, selber wahrzunehmen. Eine Sandfläche, auf der ein violetter Schatten liegt, meinen wir gelb zu sehen; zwei Gestalten, von denen wir schliessen, dass sie gleich gross sind, glauben wir wirklich, gleich gross zu sehen, wenn auch das Bild, dass sich von der einen auf die Netzhaut projicirt, nur halb so gross ist wie das der anderen. Selbst noch bei Malern hochentwickelter Kunstepochen wird das klare Bewusstsein über das, was wir wirklich wahrnehmen, durch unsere Kenntniss der Objecte verwirrt. Die Malerei in ihrer Kindheitsepoche aber stellt nun die Objecte so dar, wie die Menschen dieser Culturstufe sie sich denken; von einer Heerde Rinder, bei der man die einzelnen Exemplare nur zum Theil sieht, zeichnet der Indianer jedes einzelne Stück, eines über dem anderen. Noch im Mittelalter wird der grosse König grösser dargestellt als die Unterthanen. Erst allmählich lernt die Menschheit Wahrnehmung und Schluss trennen und einsehen, dass wir nur farbige Lichteindrücke wahrnehmen. Die bildenden Künstler sind vielfach als Entdecker in diesem Erkenntnissprozess vorangegangen, weil die Erkenntniss dessen, was wir nun wirklich wahr-



nehmen und die Einsicht in die Gründe, warum wir aus den Formen der Lichteindrücke im einzelnen Fall auf Objecte schliessen, die Mittel an die Hand geben, den Beschauer zu zwingen, beim Anblick der bemalten Fläche Objecte sich vorzustellen, d. h. die Mittel an die Hand geben, Illusionen hervorzurufen. Maler haben zuerst entdeckt, dass die Schatten eines gelben Körpers uns meist bläulich erscheinen. Diese Entdeckung diente zur Verstärkung der Illusion und zwar in verschiedener Hinsicht; zunächst schon dadurch, dass sie erlaubte, die farbige Erscheinung der Objecte getreuer als bisher wiederzugeben. Dann aber auch, da von der Farbe die Raumillusion sehr stark abhängt, zur Verstärkung der Tiefenwirkung. Dass bei den Werken der grossen Coloristen des 17. Jahrhunderts — immer sind natürlich die gut erhaltenen Hauptwerke der Meister ersten Ranges zu verstehen — die Raumillusion stärker ist als bei den grossen Meistern des 16. Jahrhunderts, das ist in erster Linie jener phänomenalen Entdeckung zuzuschreiben.

Die für uns wichtigsten Kunstmittel der Malerei aber sind die, welche direct dazu erfunden sind, die Vorstellung von Körper und Raum hervorzurufen und zu erhöhen:

1. das Sichüberschneiden der dargestellten Körper,

2. die Modellirung der Körper durch Licht und Schatten,

3. das Kleinerwerden der Körper, welche zurückliegend zu denken sind und das Verschieben und Verkürzen der Flächen, die von der Seite gesehen werden (Linearperspective),

4. das Blässerwerden, Blauerwerden und Einheitlicherwerden der Töne gegen die Tiefe zu (Luftperspective).

Anekdoten über Künstler aller Zeiten und Völker sowie Malerbücher, d. h. Lehrbücher von ausübenden Künstlern als Anleitung für Maler verfasst, bezeugen, freilich bloss indirect, welche Stellung die schöpferischen Kräfte diesen Mitteln einräumen. Erst dem Kampf gegen die Illustrationsmalerei unseres Jahrhunderts blieb es aber vorbehalten, im Gegensatz zu dem, was gemeiniglich der Laie in Bildern sucht, die Behauptung zu formuliren, dass es in der bildenden Kunst, auch in der Malerei, in erster Linie auf nichts Anderes ankommt als auf Raumwirkungen. Das wichtige aber schwer verständliche Buch von Adolf Hildebrand, „Das Problem der Form“, geht von dieser Grundanschauung aus, damit wird aber die Wichtigkeit der raumschaffenden Mittel betont und zugleich begründet. Denn handelt es sich in der Malerei wirklich in erster Linie, ähnlich wie in der Innenarchitectur, um Raumwirkungen, so muss natürlich nicht bloss die Anordnung der darzustellenden Gegenstände auf der Bildfläche, sondern auch die Illusion der dritten Dimension von fundamentaler Bedeutung für diese Kunst sein; wenn wir also erfahren, dass grosse Künstler, mit fast befremdlichem Eifer danach strebten, die raumschaffenden Mittel weiter auszubilden, und die Wirkungen, die diese Mittel ermöglichen, immer stärker in immer neuen Combinationen auszubeuten, so würde sich das

nach Hildebrand daraus erklären, dass es sich hier eben immer um die Hauptsache in der Malerei gehandelt hat.

Psychologie und Aesthetik mögen nun die grundlegenden Gedanken Hildebrand's auf ihre Weise zum Gegenstand von Untersuchungen machen. Prüfen wir diese hier als Historiker. Hat Hildebrand recht, so muss sich dies in der Geschichte der Malerei auf irgend eine Weise durch besonders consequente Entwickelung äussern. Die Geschichte ist ja überhaupt nur im Nebensächlichen inconsequent.

Die Anordnung der darzustellenden Objecte in dem Rahmen, resp. die Anordnung auf der zu schmückenden Fläche ist eine Aufgabe, die schon die primitivste bildliche Darstellungsart künstlerisch lösen kann. Um dies zu thun, bedarf es keiner Entwickelung, die eine Reihe von technischen Kenntnissen producirt hat. Im Verhältniss der das Bild beherrschenden Gestalten auf der Bildfläche äussert sich deshalb mehr die individuelle Anlage, die Schule, als die Entwickelungsstufe. Da aber zur Schaffung der dritten Dimension die Fähigkeiten erst erworben werden müssen, ist die Tiefenwirkung der Bilder von der Entwickelungsstufe nicht unabhängig, und wir müssen erwarten, dass auf diesem Gebiete also die Künstler am wenigsten bereit waren, schon erworbene Errungenschaften aufzugeben.

In der That zeigen nun die Kunstwerke selber, dass das, was wir aus schriftlichen Quellen über die Bestrebungen einzelner Maler namentlich aus dem 15. und 19. Jahrhundert erfahren, bloss die gelegentlichen Aeusserungen eines Strebens sind, das auf dem Gebiete der Malerei jeder ernsthaften Kunst aller Zeiten und Völker eigen ist. Unbeirrt durch sogenannten Kunstverfall und Kunstblüthe, geht eine beständige Zunahme der Tiefenwirkung von den ältesten Zeiten bis herab zu den Kunstepochen der übertreibenden Virtuosität. Von den Miniaturen der Karolingerzeit und dem Teppichstil der byzantinischen Mosaiken sehen wir einen beständigen Fortschritt bis herab zu den Deckenmalereien eines Tiepolo, bis herab zu den Schwelgereien in unendlichen Himmelsräumen, wie es das Rococo liebt. Wir müssen denselben unaufhaltsamen Gang der Geschichte sogar noch einmal in der antiken Kunst voraussetzen aus dem, was wir von Vasenbildern, Mosaiken und Reliefs über die Entwickelung der Malerei der Alten wissen.

Die Entwickelung der bildenden Kunst hat ihre eigene Geschichte, bildet ein festgeschlossenes System von Ursache und Wirkung. In manchen Jahrhunderten sogar die Malerei für sich allein. Immer mehr wird auch von anderer Seite die Thatsache erkannt, dass die litterarischen und politischen Strömungen bei dieser Entwickelung fast nichts mitzureden haben, höchstens anders geartete Symptome der gleichen Veränderung im Character eines Volkes oder einer Gesellschaftsklasse sind.

Wir können hinzufügen: Die Tiefenwirkung ist beinahe das Einzige, was sich in der Geschichte der Malerei constant weiter entwickelt. In der Fähigkeit, durch Bilder auf die Gemüther der Menschen zu wirken, sind wir nicht eben weit über Giotto hinausgekommen. Die Gesetzmässigkeit,



mit der aber die Entwickelung des Raumgefühls einherschreitet, ist für mich eines der erstaunlichsten Phänomene in der Kunstgeschichte [2]).

Die raumschaffenden Mittel sind nach dem Gesagten also die Kunstmittel, die in allen Jahrhunderten als objective Kriterien ausreichen und die Gesetzmässigkeit mit der sie sich entwickeln, geht auf das eigenste Wesen der Malerei zurück.

Ist die Bedeutung dieser Kunstmittel bisher auch nicht so scharf wie hier formulirt worden, so bestimmt doch längst jeder Fachgenosse das Alter eines Gemäldes zum Mindesten in einzelnen Fällen nach der Verwendung raumschaffender Mittel.

An was erkennt man auf den ersten Blick, ob ein Bild nach oder vor den van Eyck (resp. unberührt von denselben) entstanden ist? Aus der Anwendung der Oelfarben jedenfalls nicht, denn man erkennt den Unterschied auch bei Miniaturen, wo sich die Technik nicht wesentlich verändert hat, man erkennt ihn auch auf Abbildungen; am „Realismus" auch nicht, denn Portraits und ausgeführte Landschaften giebt es gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Gemälden, deren optischer Gesammteindruck noch durchaus innerhalb der gothischen Malerei stehen geblieben ist; andererseits kehrt auch am Schlusse des 15. Jahrhunderts gerade ein Holbein der Aeltere wieder zu idealen Typen der gothischen Zeit zurück, ohne dass der Gesammteindruck seiner Bilder auch nur irgendwie an Bilder des 14. Jahrhunderts erinnerte. Das auffallende Merkmal aller Kunst nach den van Eyck ist vielmehr die plastische, der Natur abgelauschte, nicht schematische, Modellirung durch Licht und Schatten, ferner jene Beherrschung der Luftperspective, die oft noch in farblosen Reproductionen verblüffend wirkt und endlich die Verwerthung der Linienperspective in einem Grade, der von mathematischer Richtigkeit für den Eindruck in vielen Fällen nicht mehr abweicht: also die stärkere Verwendung raumschaffender Mittel.

Das aufgestellte Princip muss aber noch durch den Nachweis als brauchbar erwiesen werden, dass das Raumgefühl nicht etwa sprungweise alle Jahrhunderte einmal, sondern von Generation zu Generation unauffällig, den Trägern der Bewegung vielleicht selbst unbewusst, weiter schreitet. Zu dem Nachweis wähle ich ein Gebiet, wo man dies am wenigsten voraussetzen wird: die Niederlande nach dem Tode der van Eyck, da scheinbar ohne Fortschritt eine Schule hier mehr als ein halbes Jahrhundert weiter blühte. Betrachten wir das Gesammtwerk der Brüder van

[2]) In Wirklichkeit stammt meine Kunstanschauung nicht aus Hildebrand's Schrift. Zu der Einsicht von der Bedeutung der Tiefenwirkung in der Geschichte der bildenden Kunst bin ich vielmehr gerade durch meine historischen Studien über das 15. Jahrhundert gekommen. Die vierte meiner Thesen, die ich bei der Habilitation — schon 1892 — aufgestellt, lautet: „Jeder gesunde Fortschritt in der Malerei äussert sich durch eine neue Art der Raumbildung." Freilich gestehe ich zu, dass die Ideen, die im Kreise von Hans von Marées und Böcklin herrschen, auf meine Ansichten über Kunstgeschichte wohl nicht ohne Wirkung geblieben sein werden.



Eyck etwas genauer neben den Leistungen ihrer Nachfolger, so bemerken wir, dass die Bahnbrecher sich die Lösung des entscheidenden Problems leicht gemacht: die Bühne des Vordergrundes ist meist schmal, die Hauptfiguren stehen zum Mindesten alle in einer Ebene und bei Scenen, die im Freien vor sich gehen, ist der Vordergrund sorgfältig durch Felswände oder Bäume gegen hinten abgeschlossen; die wenigen Fälle, wo dies nicht anging, wie auf dem Mittelbild des Genter Altars und auf dem Gemälde bei Sir Francis Cook, beweisen, dass den van Eyck einfach die Fähigkeit abging, den Vordergrund allmählich in den Hintergrund übergehen zu lassen. Wir haben bei ihnen nur Vordergrund und Aussicht. Hierin geht Rogier einen Schritt weiter. Die Bühne wird tiefer; er liebt es, wie schon die Spätzeit der gothischen Malerei, Gruppen von Figuren in einem Halbkreis gegen die Tiefe zu aufzustellen; der Uebergang in den Hintergrund wird auch absichtlich durch Linien, die sich in perspectivischer Verkürzung stark krümmen, wie Flüsse und Landstrassen, betont. Dirk Bouts stellt dann sämmtliche Hauptfiguren schon mit Vorliebe einige Schritte von der Kante des Vordergrundes weg in den Mittelgrund. Als Farbentalent ersten Ranges beginnt er auch auf dem Gebiete, für das er besonders beanlagt war, Neuerungen; die Darstellung des Hintergrundes wird zu ruhigen, einheitlichen Tönen zusammengeschlossen, während bei Rogier noch bis in die Ferne die Zeichnung des Details scharf hervortritt.

Parallel mit dieser Entwickelung, die zur Erweiterung des Lokals führt, geht eine zweite auf die Verstärkung der Plastik aus. Die Modellirung der Körper ist bei den van Eyck ähnlich wie bei Masaccio noch in grossen Flächen gegeben. Schon bei Rogier aber regt sich ein intimeres Studium der Einzelformen und damit auch hier im kleinen die Beobachtung jener Veränderungen, welche die Linie durch Verschiebung der Perspective erleidet. Bei Memling runden sich die Einzelformen z. B. der Gesichter schon weit mehr als bei den van Eyck.

Nun aber wird die niederländische Kunst von der oberdeutschen, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückgeblieben war und dann in rascherem Tempo nachfolgte, überholt. Hier hat sich offenbar durch Kupferstiche und Holzschnitte stärker als in den Niederlanden das Gefühl für die raumschaffende Kraft der Linie ausgebildet. Zum ersten Mal gelingt es nun, den Boden richtig oder vielmehr glaubhaft zu verkürzen, den menschlichen Körper in jeder Verkürzung darzustellen, womit dann erst die völlige Actionsfreiheit der Gestalten erreicht wird. Dazu kommt dann die Kenntniss der von den Italienern ergründeten Regeln der Linienperspective im engeren Sinn und andererseits ist jetzt voll entwickelt die Verwerthung aller Verschiebungen, die unregelmässige Kurven auf verkürzten Flächen erleiden. Jenes Betonen aller Krümmungen, das Kräuseln aller Linien giebt Dürer's Studien jenen erstaunlichen Grad von Plastik und trägt wesentlich dazu bei, seinen Landschaften die Wirkung eines idyllischen Epos zu verleihen, weil damit der Beschauer genöthigt wird, langsam vom Vordergrund bis in den Hintergrund an tausend lieben kleinen Zügen weiterzuschreiten.

Gerade eine Studie über einen Künstler des 15. Jahrhunderts, meinen wir, sollte dazu führen, die ausschlaggebende Bedeutung der raumschaffenden Mittel einzusehen. Die Verkennung von deren Wichtigkeit ist der Hauptvorwurf, der gegen Stoedtner's Schrift erhoben werden muss. Dass Holbein nicht über dieselben Mittel verfügt wie Dürer, Burgkmair u. s. w., hat Stoedtner selbst geahnt, aber er zieht keine Consequenzen daraus, er schreibt von der Paulusbasilika in Augsburg Seite 80: „Nur in einem Punkte hat sich Holbein noch nicht von den Traditionen des 15. Jahrhunderts frei gemacht, in der Luftperspective“ (sollte heissen Linienperspective!). „Er sucht nach einer allmählichen Abstufung in den Grössenverhältnissen seiner Personen nach dem Hintergrund zu; aber er nimmt noch den Horizont zu hoch“ u. s. w. In Wirklichkeit kann sich ein Maler seinen Horizont so hoch nehmen, wie er will. Der Uebelstand, den Stoedtner fühlt, besteht in dem flagranten Widerspruch zwischen der Ansicht, in der der Fussboden, liegende Figuren, nachschleppende Gewänder, und der Ansicht, in welcher die stehenden Figuren dargestellt sind. Zu dem Fussboden in Holbein's Bild gehörten eigentlich Vordergrundfiguren, die in starker Verkürzung von oben gesehen, zu den Figuren aber ein tiefer Horizont und ein Boden, der sich stark verkürzt. Das Missverhältniss wird nun aber dadurch ganz besonders auffallend, dass die Verkürzung des Bodens gegen hinten nicht zunimmt; die Marmorplättchen, die im Vordergrund noch dem Quadrat nahe kommen, sollten nämlich im Mittelgrund nur noch als schmale Streifen erscheinen. Ueber diese Fehler und Widersprüche in der Perspective ist aber Holbein der Aeltere, wie schon früher nachgewiesen, nie, noch 1516 und 1519 nicht, hinausgekommen. Der Boden sieht selbst noch in dem letzten Bild wie eine stark ansteigende, schiefe Bühne aus und die Gestalten scheinen im Bilde herunterzuhängen, nicht im Bilde zu stehen oder zu sitzen. Zweierlei Augenpunkte kommen nun allerdings auch bei Dürer vor. Auf der Zeichnung zum St. Veiter Altar z. B., die doch zum Mindesten unter seinen Augen entstanden ist, liegt der Horizont über all den vielen Figuren, während diese von der Seite gesehen werden. Dasselbe dann etwas weniger auffallend bei dem Gemälde mit den Tausend Märtyrern in Wien und auch später noch bei anderen bedeutenden Zeitgenossen, z. B. bei Burgkmair, in den Schlachtenbildern des Weisskunigs; aber die Widersprüche der Perspective sind hier überall nicht so schreiend, weil grosse Gruppen nach einheitlichen Gesichtspunkten gezeichnet sind. Man beruhigt sich unwillkürlich bei der Vorstellung, als ob das Erdreich terrassenförmig ansteigen würde. Mit verschiedenen Augenpunkten für grössere Theile eines Bildes haben in späterer Zeit sogar Virtuosen der Perspective ganz entzückende Wirkungen hervorgebracht, so Paul Veronese im Gastmahl des Pharisäers. Diese „Fehler“ gehören in ein ganz anderes Capitel.

Bei Holbein ist die Inconsequenz in der Perspective weder Kunstmittel noch Nothbehelf, sondern eine Folge einer mangelhaften Schulung des Auges. Wie mit bewusster Absicht wird beständig die Illusion zerstört, als ob die Perspective richtig sein könnte. Ueberall bemerkt man

zwischen den Senkrechten hindurch die Steilheit dessen, was horizontal gedacht ist. Dass Holbein das Gefühl für das Richtige fehlt, zeigt sich aber auch noch im Einzelnen, während bei Dürer sich jede Linie kräuselt und windet, als ob sie nur dazu da wäre, die Biegung der Flächen und die Rundung der Körper zu verdeutlichen; so verlaufen bei Holbein die Linien der Gewandung oft so gerade, als ob sie den Zweck hätten, eine schon vorhandene Körperillusion zu zerstören. Es äussert sich dies besonders auffallend bei lebhaft bewegten Figuren, aber auch bei den entzückendsten Schöpfungen, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind. Dasselbe Symptom endlich auch im Colorit der Landschaft: Luft und Ferne hüllt er einfach in ein dunkles Blau. Dem entspricht, dass Holbein schon in den Entwürfen den Grund blau angiebt. (Nicht aus der Glasmalerei. sondern aus der Reliefplastik stammt diese für die Malerei etwas naive Gewohnheit.) Holbein verzichtet damit auf eine eigentliche Fernwirkung in der Landschaft, etwas auf das doch schon zwei Menschenalter früher die van Eyck das grösste Gewicht gelegt hatten. Später, gleichzeitig mit dem Zunehmen der Plastik seiner Gestalten und gleichzeitig mit dem Eindringen der Renaissanceornamente hellt sich dann der Horizont auf. Es fehlen aber auch da noch alle malerischen Details, die bei Dürer und seinen Zeitgenossen die Raumwirkung verstärken.

Nur in einem Punkte hilft eine geniale Intuition dem Künstler über seine mangelhafte Ausbildung hinweg, im Portrait. Hier, aber auch nur hier, zeigt er in den späteren Skizzen ein vollkommnes Verständniss der Verkürzungen. Wie schon früher darauf hingewiesen, ist Holbein hier allerdings auch einem Burgkmair überlegen[3]).

Ist demnach Holbein wirklich um das Jahr 1473 geboren, so ist er kein bahnbrechendes Genie, sondern ein früh ausgereiftes Talent, das später hinter all seinen Zeitgenossen zurückgeblieben ist. — Es folgt aus dem von Stoedtner aufgestellten Datum das Gegentheil von dem, was dieser geschlossen hat. Wäre Stoedtner sich darüber klar geworden, so hätte er vielleicht die Augsburger Urkunden noch einmal durchgesehen und auch andere Schlüsse aus den dort verzeichneten Notizen gezogen. Denn es ist eine bekannte Thatsache, dass die Genauigkeit der Einzelbeobachtung zunimmt, je mehr man von der Bedeutung der einzelnen Thatsache unterrichtet ist. Holbein ist gar nicht um's Jahr 1473 geboren.

Die Beweisführung Stoedtner's stützt sich in der Hauptsache darauf, dass Michel Holbein, der Vater des älteren Hans, um 1472 geheirathet habe, weil er in diesem Jahre keine Steuern zahlt. Nun steht aber nach der Tabelle, die His in Zahn's Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1871, Seite 215ff., zusammengestellt hat, wohl unter der Ortsbezeichnung von Nagengast die Angabe, „Hans Holbein nil“, unter der Ortsbezeichnung Bilgrimhaus sind aber 60 und 20 Pfennig Steuer verzeichnet. Nun hatte

---

[3]) Wir halten trotzdem daran fest, dass Holbein seinerseits wieder viel von Burgkmair gelernt.



Herr Archivar Buff die Güte, für mich die betreffenden Stellen nochmals durchzusehen und er theilt mir mit, dass Dr. His sich nicht geirrt habe. Holbein's Vater war im Jahre 1472 gar nicht steuerfrei, dagegen ist allerdings für das Jahr 1471 von Michel Holbein weder in der einen noch in der anderen Rubrik eine Steuer angegeben: in der Ortsrubrik Nagengast fehlt jeder Zusatz hinter dem Namen, in der Ortsrubrik Bilgrimhaus folgt auf den Namen ein Strich. Nach der Versicherung von Buff darf man daraus aber nicht schliessen, dass sich Michel Holbein damals verheirathet habe; die Formel, mit der ein Neuvermählter eingeführt werde, laute „dat heuer nil“ oder „dat nil dis jar“ oder Aehnliches, aber nicht einfach „nil“.

Das andere Indizium, das Stoedtner zu seiner Annahme geführt hat, ist, wie dieser selbst sich bewusst ist und offen zugiebt, ein Wahrscheinlichkeitsbeweis, der nur im Zusammenhang mit anderen Angaben von Wichtigkeit sein kann. Stoedtner schliesst daraus, dass die Summe, welche die Vormundschaft für die Kinder Michel Holbein's zahlt, im Jahre 1493/4 (welches Datum gemeint sei, ist nicht recht klar) plötzlich fällt, es sei Hans Holbein der Aeltere damals mündig geworden.

Die Verwandtschaft zwischen den Kölnern und Hans Holbein ist ebenfalls überschätzt worden. Beiderseits findet man wirklich ähnliche Züge, aber sie folgen aus der Gleichheit der Entwickelungsstufe und der Aehnlichkeit der Stammescharactere. Auch der jüngere Holbein ist ja mit seinem Zeitgenossen in Köln, dem B. Bruyn, besonders gerne verwechselt worden. Weiter geht die Verwandtschaft nicht. Wären die Bilder im Augsburger Dom wirklich die Arbeit eines Jünglings, der eben erst von seiner Wanderschaft zurückgekommen ist, und wäre erwiesen, dass dieser seine Schulung hauptsächlich in Köln erhalten, so müsste erst erklärt werden, warum denn Holbein gleich Züge aufweist, die sonst nur bei den nächsten Stammesgenossen in Schwaben zu finden sind. Die Analogien mit den Kölnern, die Stoedtner anführt, beweisen aber nichts. Derartige Analogien lassen sich auch in der Berliner Gemäldesammlung zwischen Lorenzo di Credi und den Kölnern nachweisen (man vergleiche die Hintergründe) und Stoedtner wird daraus wohl nicht einen Schulzusammenhang schliessen.[4])

Mir scheint, das Verkennen der Schranken von Holbein's Kunst ist auch der tiefere Grund gewesen, warum mit einer Ausnahme sämmtliche Passionsdarstellungen aus dem Werke Holbein's gestrichen worden sind. Die Gründe, die gegen die Eigenhändigkeit angeführt werden, erwecken sehr wenig Vertrauen. Um zu entscheiden, was von Allem, das bei Woltmann unter Holbein des Aelteren Namen geht, von ihm selbst, was von seinen Gesellen stammt, wäre es nöthig gewesen, Kopf für Kopf, Hand für Hand auf den Grad der künstlerischen Vortrefflichkeit und auf die kleineren zufälligen Indizien, durch die sich eine fremde Individualität zu

---

[4]) Direct unrichtig ist die Angabe, dass die jugendliche Gestalt mit den beiden Opfertauben auf der Darbringung im Tempel vom Kaisheimer Altar aus Herlin's Darbringung im Tempel in Rothenburg herübergenommen sein kann.



verrathen pflegt, zu untersuchen. Eine solche Untersuchung hat Stoedtner offenbar nicht oder doch nicht bei allen den hoch aufgestellten Bilderfolgen unternommen. Er sagt dagegen von der grossen Frankfurter Passion S. 60: „Sie hinterlässt einen rohen und unangenehmen Eindruck“, später S. 74: „Es sind verzerrte Gestalten, die sich nicht zu benehmen wissen, den Mangel an inneren Halt durch äusserliche Gesten zu verdecken suchen“; von der Münchener Passion S. 66: „Die Composition ist ganz roh oder so furchtbar gedrückt, unübersichtlich und verworren, dass man sich nicht mehr herausfinden würde, wenn nicht die Farbe einigermassen die Zeichnung unterstützte“, lauter Merkmale, die für die ganze Entwickelungsstufe characteristisch sind. Was sollen erst die Mängel in den Proportionen (S. 74) der Donaueschinger Tafeln gegen die Eigenheit Holbein'scher Bilder beweisen, wenn derselbe Autor den Weingartner Altar im Augsburger Dom natürlich doch als echtes Werk anerkennt, obwohl die Hände um die Hälfte zu klein sind, und die Madonna von 1514 in Basel ausdrücklich als ein Werk des alten Holbein in Anspruch nimmt, ein Werk, das ganz auffallend verzeichnet ist und doch in die Reifezeit des Künstlers fallen müsste.

Für die Passionsdarstellungen ist Holbein mit verantwortlich zu machen; sie zeigen alle, wo nicht seine Hand, so doch seinen Stil, und gehen nicht auf Gesellen, die bei Schongauer ausgebildet waren, zurück (vergl. S. 27). Dass sie geringer sind als die Madonnenbildchen, ist bezeichnend für Holbein, doch nicht nur das, es ist auch bezeichnend für seine und die unmittelbar vorangegangenen Generationen. Hier überall, selbst bei Schongauer, der noch am meisten Männlichkeit besitzt, herrschst ein kleinbürgerlicher Sinn, der nur für die bescheideneren Aeusserungen des Gemüthes ein warmes künstlerisches Empfinden zulässt, der energisches Handeln nur als Ausdruck unfläthiger Gesinnung, nur bei Schergen und Verbrechern kennt. Ausserdem ist kein Stil vom 13. Jahrhundert bis auf unsere Tage der Darstellung lebhafter Bewegung so hinderlich wie gerade der aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Es rechtfertigt sich deshalb auch, die Arbeiten des Sohnes auszuscheiden, bevor die Werkstattarbeiten des Vaters gesichtet sind; denn Holbein der Jüngere tritt gleich mit einer anderen Auffassung und einem ganz anderen Raumgefühl auf, sobald er aus der Werkstatt des Vaters entlassen ist. Zwischen dem Vater und dem Sohne, wie er sich wenigstens seit 1515 giebt, liegt die Errungenschaft einer ganzen Künstlergeneration, einer Generation, die für uns die der Blüthezeit ist.

Eine eingehende Darlegung unserer eigenen Ansicht aber den Ausführungen Stoedtner's hier entgegenzustellen, liegt nicht in unserer Absicht, da unser Urtheil über diese schwierige Frage noch nicht überall abgeschlossen ist und wir an anderem Orte selbst wieder darauf zurückkommen müssen.[5]) Hier sei nur bemerkt: dass meines Erachtens seine Unter-

[5]) Dass Stoedtner bei der Münchner Passion wenigstens sicher Unrecht hat, scheint mir nach einem erneuten Besuch des Alten Pinakothek nunmehr erwiesen. Es trägt ja auch eines der Passionsbilder Holbein's Bezeichnung.

suchungen im Wesentlichen schon darum ohne ein Resultat geblieben sind, auf das man weiterbauen könnte, weil er nicht anerkennen will, dass zwei bedeutende Meister bei den Schöpfungen der Holbein'schen Werkstatt bethätigt waren, Sigmund und Hans.

Auf dem grösseren der beiden Madonnenbildchen im Germanischen Museum steht auf einem Papierstreifen, der zu einem Buch heraushängt, in Spiegelschrift S· HOLBAIN und nun soll das „S" der letzte Buchstabe von Hans, nicht der erste des Wortes Sigmund sein. Nach Stoedtner ist dies „aus palaeographischen Gründen nachgewiesen worden", vergl. S. 51. „(Der Punkt hinter dem „S" ist das Trennungzeichen und nicht das Abkürzungzeichen für Sigmund; denn es befindet sich in der mittleren Höhe des Buchstabens.)" Verstehen wir Stoedtner nicht völlig falsch, so spricht er da eine Behauptung aus, an der ihn schon das Durchblättern des Berliner Galeriekataloges hätte verhindern können. Nicht nur in Italien und im übrigen Deutschland jener Zeit, sondern auch in Sigmund's Umgebung war es unter Künstlern üblich, beim Abkürzen des Vornamens den Punkt in die Mitte des Buchstabens zu setzen. Burgkmair, Martin Schaffner, Holbein der Jüngere haben sich regelmässig so bezeichnet.[6]) Wir haben also die schönsten palaeographischen Gründe, das Gegentheil von Stoedtner's Behauptungen anzunehmen und es wird sein Irrthum nur halb entschuldigt, dadurch, dass Janitschek und manche Andere ihm darin vorangegangen sind. Wir gestehen aber unumwunden, dass wir auf palaeographische Gründe bei Künstlern kein besonderes Gewicht legen. Man stelle sich vielmehr die Situation vor, in der das Bild entstanden ist. In Augsburg existirt eine Werkstatt, in der zwei Brüder künstlerisch thätig sind. Man weiss, dass die Brüder Sigmund und Hans heissen; denn bei der Einwohnerzahl der damaligen Reichsstadt kannte noch Alles einander. Nun geht ein Meisterwerk aus dieser Werkstatt hervor, das nicht wie gewöhnlich „H HOLBAIN" oder „H H", sondern „S· Holbain" bezeichnet ist, das „S" ist dabei in keiner Weise als Schluss eines Wortes characterisirt. Nichts Geringeres hätte Stoedtner nachzuweisen, als dass es in Augsburg bekannt war, dass Sigmund nicht malen konnte, wenn wir glauben sollen, dass das „S" Hans bedeuten könne. Denn die Inschriften werden auf die Bilder gesetzt, um zu verhindern, dass sie als Arbeiten Anderer gelten. Dass die Stilunterschiede zwischen den beiden Nürnberger Madonnen so gross sind, dass diese unmöglich von demselben Künstler zur selben Zeit gemalt sein können, darauf habe ich schon früher hingewiesen. Auf Grund dieses beglaubigten Bildes sind demnach die Holbein'schen Altarwerke auf Arbeiten Sigmund's hin nochmals durchzusehen und die Untersuchung über das ganze Problem hat von vorne zu beginnen.

---

[6]) Eine Abkürzung des Vornamens nach Stoedtner's Forderungen wird wohl auch vorgekommen sein, weil bei Künstlern die Genauigkeit und Consequenz eines Archivbeamten bei Abfassung von Inschriften nicht vorauszusetzen ist. Indess habe ich zur Zeit bei den genannten Künstlern und bei H. Holbein d. A. eine solche nicht finden können.



Endlich sei noch erwähnt, dass auch die Bemerkungen über das Madonnenbildchen von 1514 in Basel unrichtig sind. Es kann erstens nicht, wie Stoedtner meint, von Holbein dem Aelteren herrühren. Es ist gar kein „vorzügliches Bild, das einen bequemen Uebergang vom Altar von 1512 zu dem Sebastianaltar bildet". Es steht vielmehr unter diesen beiden Schöpfungen tief an Kunstwerth; die Modellirung ist weit flacher, das Gesicht des Kindes ist inhaltsleer und schematisch; sein rechter Oberschenkel fehlt einfach, es ist dies die Folge einer misslungenen Verkürzung, die der Vater kaum gewagt, wenn aber, dann besser ausgeführt hätte. In die Kindheitsepoche Holbein's des Jüngeren passt das Bildchen nach dem Stand unserer heutigen Kenntnisse immerhin noch besser; denn wir wissen wenigstens vom Sohne nicht sicher, dass er im Jahre 1514 anders gemalt hat. Es ist zweitens selbstverständlich, dass dieser nicht erst in Basel das Malen gelernt hat, wie Stoedtner vermuthet, er, das Malgenie, das in der Werkstatt eines Malers aufwuchs! Es ist drittens nachweisbar, dass er erst Ende 1516, nachdem er das Lob der Narrheit mit den berühmtesten Skizzen geschmückt hatte, von Froben zur Bücherdecoration herangezogen wurde. Ein sicheres Werk Holbein's des Jüngeren ist diese Madonna von 1514 nun freilich auch nicht. Der Unterschied ist gross zwischen ihr und der Kreuztragung des Jahres 1515. Sie könnte wohl schliesslich von einem seiner Werkstattgenossen in Augsburg gemalt sein; sie gilt aber endlich auch — man gestatte diese oratio pro domo — in Basel nicht als eines der „hervorragendsten Werke" des Sohnes. So etwas ist dort denn doch nicht der Fall. His hat das Gemälde in richtiger Würdigung seiner Bedeutung zwar angekauft und völlig unberührt gelassen, aber nicht einmal öffentlich ausgestellt. Auch der Verfasser dieser Recension hat auf dieses Werk nicht, wie Stoedtner angiebt, seine Habilitationschrift aufgebaut; diese beginnt vielmehr mit einer Auseinandersetzung der Stilunterschiede zwischen den Werken Holbein's des Aelteren und denen des Jüngeren an Hand des Sebastiansaltars und der Karlsruher Kreuztragung; die Madonna von 1514 ist später angeführt als ein Bild, das möglicherweise den gesicherten Arbeiten des Sohnes vorausgehen könnte. Selbst eine äussere Veranlassung für Stoedtner's Behauptung habe ich in meiner Habilitationsschrift bis jetzt nicht finden können. Leichter zu verzeihen ist noch, dass Stoedtner bei abweichenden Meinungen gerne die dümmstmöglichen Motive voraussetzt.

Zum Schluss aber anerkennen wir zwar gerne, dass die Energie, mit der der Verfasser die Probleme von allen Seiten angepackt hat für die Zukunft das Beste von ihm erwarten lassen. Aber es fehlte zur Lösung jener ganz verzweifelt schwierigen Fragen diesmal vor Allem noch die Fähigkeit, die Sache auch einmal von Weitem in grösserem Zusammenhang zu überblicken, individuelle Eigenthümlichkeit von solchen der Zeit und Rasse zu unterscheiden und endlich der sichere Blick für den Grad künstlerischer Vortrefflichkeit. Ausserdem vermissen wir auch hie und da die Kenntniss der zeitgenössischen Künstlersprache, die immer eine un-



erschöpfliche Fundgrube prägnanter Ausdrücke für den Kunstgelehrten sein wird. Mit all diesen Eigenthümlichkeiten steht wohl in Zusammenhang, dass die Bedeutung der schriftlichen Urkunden überschätzt wird. Nun sind diese ja zweifellos gerade zur chronologischen Datirung wirklich von grossem Werth, sie bilden aber, Alles gegen Alles abgewogen, unter den beiden Quellgebieten der Kunstgeschichte doch die tiefer stehende trübere Region.

Die Resultate dieser Schrift haben etwas Typisches. Kunsthistorische Arbeiten, bei denen das Interesse am Aussehen der Bilder nicht der alles bestimmende Factor ist, pflegen öfters so zu verlaufen; denn es fehlt dann auch der Beobachtung an Schärfe und System.

Notizen zu deutschen Malern.

1. Jörg Breu. Von Jörg Breu gelangte vor Kurzem aus Finspång in Schweden das Gemälde der Lucretia in die Münchener Pinakothek. Es gehört offenbar zu der von Herzog Wilhelm IV. bestellten Bilderfolge und war im Jahre 1632 nach Schweden fortgeschleppt worden. Es ist mit Namen, Monogramm und Jahreszahl 1528 versehen. Die Erhaltung ist tadellos.

Im Königl. Kupferstichcabinet zu München befinden sich bekanntlich Zeichnungen zu den Schlachten Maximilian's I. und vier Jagddarstellungen, alle in rund, welche zuerst Heinr. Alfred Schmid mit Recht dem Breu beigemessen hat. Eine andere Zeichnung von Breu führte daselbst den Namen Amberger; sie stellt das Innere einer Küche mit Personen dar und trägt die Aufschrift Coquinaria (Haasler, p. 40). Auch dies Blatt ist zweifellos eine Vorzeichnung für eine Glasgemälde. Eine andere Zeichnung, ein Turnier, befindet sich in der Albertina zu Wien No. 3207, als Burgkmair; den Hintergrund bilden Gebäude, deren mittleres venetianisch ist. Ich bin übrigens der Meinung, dass Breu zweimal in Italien bezw. Venedig war; bestimmte Daten dafür lassen sich gegenwärtig noch nicht angeben, doch dürfte die eine Reise vor 1512, die andere vor 1528 zu setzen sein. Ob noch ein dritter Aufenthalt anzunehmen ist, steht dahin. Jedenfalls aber hat er in Italien nicht so viel profitirt wie Burgkmair, woran sein weniger beweglicher Geist die Hauptschuld tragen mag.

Breu scheint in seinen späteren Jahren viel für Holzschnittillustration gearbeitet zu haben. Ich führe in Folgendem eine Anzahl dieser Blätter auf, soweit sie nicht bereits in der Litteratur bekannt sind. Die Blättchen zu W. de Maen's Leiden Christi sind schon bei Passavant und Muther erwähnt, die zum Breviarium Constantiense bei Stiassny, über die Holzschnitte zur Belehnung König Ferdinand's handelte Essenwein. Die unten aufgeführten Blätter, für deren Vollzähligkeit ich übrigens keine Garantie übernehmen kann, sind allerdings so ungleich und manchmal schleuderisch gezeichnet und auch von Formschneidern misshandelt, dass leicht die Meinung entstehen kann, man habe es hier mit verschiedenen Künstlern zu thun. Ob etwa Hans Tirol, der bei Breu gewohnt hat, theilweise eintreten könnte, wäre ja möglich; er müsste sich dann aber ganz genau an die Breu'sche Kunstweise gehalten haben. Jedenfalls aber glaube ich im

Rechte zu sein, wenn ich alle folgenden Nummern unter Breu bringe, denn seinen Stil zeigen sie deutlich, und es ist doch wahrscheinlicher, dass sie von einer Hand gezeichnet sind.

Titelblatt zu „Meysterliche stuck von Bayssen und Jagen“ (Augsburg, H. Stainer 1531). Stellt einen Mann vor, der Falken dressirt. Auf Fol. 22 R. findet sich ebenfalls von Breu die Darstellung eines Jägers, der einen Spürhund anleitet. Die letztere Illustration ist auch verwandt als Titelblatt zu dem Büchlein „Waydtwergk“ (s. l. et a.). Muther, Bücherillustration, No. 1081.

Titelblatt zu Johann Boschenstain, „ein schnell vmbkeren am Rayen“ etc. (Augsburg, Stainer 1533). Dieses Blättchen hat in der Zeichnungsweise die grösste Verwandtschaft mit denen in W. von Maen's Leiden Christi und dem Breviarium Constantiense. Möglich, dass die Zeichnung schon vor 1533 gefertigt wurde. Muther 1088.

Die Blätter (sammt dem Brustbild Scanderbeg's auf dem Titelblatt), soweit sie nicht aus dem Petrarca stammen, in „Des aller streytparsten ... Georgen Castrioten, genañt Scanderbeg . . . thaten . . . durch Joannē Pinicianū . . . verteuscht“ (Augsburg, Stainer 1533). Muther 1090.

Blätter in „Thucidides . . . von dem Peloponnenser krieg . . . durch Hieronymum Boner . . . inn Teutsche sprach verwendet“ (Augsburg, Stainer 1533). Ein Theil dieser war bereits im „Scanderbeg“ erschienen. Auch vom Meister des Pretrarca sind vier Blatt und von H. Schäufelein zwei Blatt aufgenommen. Muther 1091.

Die Illustration zur Sintfluth, Fol. II, R. in „Chronica durch Magistrū Johan Carion“ etc. (Augsburg, Stainer 1533). Der erste Holzschnitt, Schöpfung der Eva, ist vom Petrarcameister. Muther 1089.

Vier Illustrationen zu „Ain Büchle wider das zutrincken“ von J. von Schwarzenberg (Augsburg, Stainer 1534). Das Titelblatt ist vom Meister des Petrarca. Muther 1092 und Tafel 205, wo zwei Facsimiles daraus.

Illustrationen zu J. von Schwarzenberg's Memorial der Tugend (Augsburg, Stainer 1534). Einige sind vom Petrarcameister, das Blatt auf Fol. CXIIII, R. gehört dem L. Beck, andere rühren von Schäufelein her, die übrigen von Breu. Muther 1094.

In der Ehrenpforte Maximilian's I. der Holzschnitt „der letzte krieg angefanngen ward“ etc. auf Fol. 25 der neuen Ausgabe. Vergl. über diese Ehrenpforte meinen Aufsatz in der Chronik für vervielfältigende Kunst IV, 1891, p. 9 f.

Zwei Schlitten werden von je einem Pferd nach links gezogen, der rückwärtige wird von Kaiser Carl V. gelenkt, der vordere von König Ferdinand. Die Dame bei Kaiser Carl ist vermuthlich die Königin Maria von Ungarn, die bei Ferdinand die Königin Anna. Zwei Trabanten gehen voraus, zwei folgen. Wahrscheinlich spielte diese Scene auf dem Augsburger Reichstage von 1530. Holzschnitt aus zwei Platten; der mir vorliegende Druck stammt etwa aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. Zeigt die grösste Verwandtschaft mit der von H. Tirol herausgegebenen Belehnung Ferdinand's I., die ja als Breu gesichert ist.

2. Amberger. Im Germanischen Museum zu Nürnberg existirt ein Fuggerisches Geschlechterbuch in Federzeichnungen unter dem Titel: Hernach volget das gehaim Eernbuch Mans Stammes vnd Namens des Eerlichen vnd altloblichen Fuggerischñ geschlechts aufgericht Anno 1546. Diese Zeichnungen dürften von Amberger sein. Interessant sind die zwei Blatt mit den Umrahmungen (Grottesken), welche, geistreich und mit Humor durchgeführt, den Einfluss der römischen und toscanischen Schule zeigen. Die Bildnisse selber, zum Theil nach älteren Vorlagen, zum Theil Phantasiefiguren, zum Theil allerdings auch nach dem Leben gezeichnet, waren eine langweilige Aufgabe, und so wirkt das Ganze nicht sehr anmuthend.

Die Zeichnung im Dresdener Kupferstichcabinet, Geschichte vom ungerechten Richter (Haasler, p. 38), von Braun unter No. 404 reproducirt, ist nicht von Amberger.

Dagegen glaube ich, dass Mündler und Scheibler Recht haben, wenn sie die No. 192 der Münchener Pinakothek, Bildniss eines jungen Mannes, von 1529 dem Amberger zuschreiben. Die schlechte Erhaltung des Portraits, das im Hintergrund und auch im Gesicht Uebermalungen zeigt, verhinderte wohl die allgemeinere Zuschreibung an Meister Christoph.

In der Goldschmidecapelle der St. Annakirche zu Augsburg ist links gleich vom Eingang auf der Westwand der Rest eines durch später eingebaute Grabmäler zerstörten Frescogemäldes. Nur die Figur eines nackten, mit Lendenschurz bekleideten Knaben und ein kleines Fragment einer Frauenfigur sind noch sichtbar. Nsch dem ganzen Habitus des Knaben könnten wir hier vielleicht eine Arbeit von Amberger vor uns haben, jedoch ist das Figürchen für eine bestimmte Beurtheilung zu schlecht erhalten.

3. Wolf Huber. Franz Rieffel hat im XVIII. Band, p. 425 des Repertoriums den vielbesprochenen Christus am Kreuz von 1503, in Schleissheim, dem Lucas Cranach zugeschrieben. Seine Darlegungen darüber sind überzeugend. Mein Vorschlag W. Huber war blos eine Verlegenheitstaufe; ich hatte ausdrücklich die Unsicherheit der Bestimmung betont und um Nachprüfung gebeten. Analogien liegen ja vor; jedoch ist Huber's einzig beglaubigtes, 1521 entstandenes Gemälde von 1503 zu entfernt, um einen Schluss zu gestatten (Niemand würde ja auch an Cranach denken, wenn blos ein Gemälde desselben von 1521 nachgewiesen wäre), und nach Zeichnungen und Holzschnitten auf Gemälde zu schliessen, ist sehr bedenklich, wenn sich die letztern nicht als directe Studien oder Nachbildungen characterisiren. In der Hofbibliothek zu Wien befindet sich unter No. 2857 ein Skizzencodex mit Zeichnungen der Heiligen aus der Verwandtschaft des Kaisers Max I. Laschitzer spricht im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 1887, p. 119 f., davon und theilt mit Recht die Zeichnungen zweien Künstlern zu, die übrigens in engem Zusammenhange gestanden haben müssen. Der bessere davon ist Wolf Huber, wie ein Vergleich mit den Wundern von Maria Zell belehrt; die Verwandtschaft dieser beiden Werke ist schlagend. *Wilh. Schmidt.*

Litteraturbericht.

Sculptur.

H. Grisar, Una scuola classica di marmorarii medioevali. Il tempio del Clitunno e la chiesa spoletina di S. Salvatore. Estratto dal Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana. Anno I No. 1—4. Roma, 1895. gr. 8. 37 S. mit Textillustrationen.

Im ersten Theile seiner vorliegenden Abhandlung stellt der gelehrte Verfasser, dem wir bisher schon eine Anzahl werthvoller Studien über altchristliche und mittelalterliche Kunstdenkmäler Roms verdanken, eine Reihe umbrischer Sculpturwerke decorativen Characters zusammen, die er — entgegen der seither geltenden Ansicht, dass sie den ersten altchristlichen Jahrhunderten, etwa bis zum sechsten angehörten — einer Bildhauerschule zuschreiben möchte, die gleichzeitig mit jener der römischen Cosmaten, aber im Character ihrer Arbeiten von demjenigen der ihrigen abweichend, im XII. Jahrhundert in Umbrien thätig gewesen sei. Sie habe nämlich vorzugsweise und mit grösstem Erfolge das pflanzliche Ornament cultivirt, indem sie lange vor der eigentlichen Renaissance in dieser Beziehung zum classisch-römischen Stil zurückgekehrt sei, ausserdem aber habe sie das Christusmonogramm der altchristlichen Kirche (das aufrechte Kreuz mit dem an dessen oberen Arm angesetzten P, das sogenannte monogrammatische Kreuz ⳩, sowie das Andreaskreuz mit in dasselbe eingefügtem P, das sogenannte Monogramma decussatum ☧) wieder in Anwendung genommen.

Die geschichtlichen Voraussetzungen für diese „umbrische Protorenaissance“ — wie sie der Verfasser im Hinblick auf die um etwa ein Jahrhundert spätere toscanische Niccolò Pisano's bezeichnet — liegen seiner Ansicht nach in der Reform der Kirche durch Gregor VII., in deren Gefolge überall ein lebhafter Eifer, die alten Sacralbauten zu restauriren, und neue, prächtigere zu errichten, erwacht sei, und wodurch die seit Langem niedergegangene Baukunst und Bildnerei neuen Aufschwung empfangen habe. Die grosse Menge der Arbeitsaufträge, und die Eile, die bei ihrer Ausführung oft, besonders wo es sich um Wiederherstellung von in den Kriegsläufen jener Epoche zerstörten Gebäuden handelte, geboten war, hätte dabei in natürlichster Weise auf die Reproduction, die Nach-

ahmung von antiken Vorbildern, die den Künstlern in den römischen Bauten jener Landschaft unmittelbar vor Augen lagen, geführt.

Diese Voraussetzungen treffen namentlich bei dem hervorragendsten Werke der fraglichen Schule, den Marmoreinfassungen der Portale am Dom zu Spoleto ein. Nach der Belagerung und Einnahme der Stadt durch Kaiser Friedrich I. im Jahre 1155, die ihre Zerstörung zum grössten Theile zur Folge hatte, bei dem Wiederaufbau der Kathedrale entstanden, haben sie uns auch den Namen ihres Meisters bewahrt: an einem der Gewände des Mittelportales nennt er sich Gregorius Melioranzio, und von ihm benennt unser Verfasser die ganze Schule der in Frage stehenden Bildhauer als die „Schule des Meliorantius“. Ihr schreibt er eine Reihe von Werken zu, die über die Städte des südlichen Umbriens verbreitet sind und in denen ihre Mitglieder mit einer Tüchtigkeit und technischen Sicherheit, der wir in den vorangehenden Jahrhunderten, die Zeit Constantin's mit eingeschlossen, niemals begegnen, antike Muster vorzugsweise in ihrem Ranken- und Blätterornament, das mehr an griechische Formen noch als an römische gemahnt, nachahmen, damit insbesondere Portallünetten und Gewände verzierend. Ausser den antiken Ueberresten ist der Verfasser geneigt, als Vorbilder dafür auch die Ornamentik der Miniaturen der Handschriften anzunehmen, wie er denn selbst im Arabeskenschmuck eines alten Lectionars der Kathedrale von Spoleto Aehnlichkeiten mit den Bildwerken der Schule aufgefunden hat. Diese blieb stets und vor Allem eine Ornamentistenschule. Mit dem 13. Jahrhundert findet sie ihren Ausgang, ohne Nachfolger zu hinterlassen. Schon früher hatte sie in Umbrien selbst die Concurrenz der römischen Marmorarii zu erleiden gehabt (Arbeiten an Vorhalle und Portal des Domes zu Civita Castellana 1210; Kreuzgang der Abtei von Sassovivo bei Foligno 1229). Die erwachende Gothik lenkte sodann die Decoration in ganz verschiedene Bahnen, so dass der Classicismus der Schule Meliorantio's wie ein Meteor vorüberrauschte.

Im weiteren Verlaufe seiner Studie giebt der Verfasser nun eine Uebersicht ihrer Werke, mit den Portalsculpturen von Spoleto beginnend, der Lünette aus einer Kirche ebendaselbst (wahrscheinlich S. Ponziano, jetzt im Pal. municipale eingemauert, Alinari No. 5151), und den Sculpturen an und um das Portal von S. Pietro (Alinari No. 5160—5163), ferner der Lünette des linken Seitenportals an S. Gregorio, die das monogrammatische Kreuz zeigt, während doch ihre Thierornamentik den hochmittelalterlichen Ursprung unzweifelhaft bezeugt, endlich mit dem Archivolt der linken Seitenthüre von S. Ansano fortfahrend, um sich dann den ähnlichen Arbeiten ausserhalb Spoleto's zuzuwenden, als da sind: die Portalumrahmungen von S. Maria Impensole zu Narni, die das Datum 1175 tragen; die von S. Domenico und am Seitenportal des Domes zu Narni, wo wir wieder dem Kreuzmonogramm begegnen, während jene des Hauptportals dort und am Dom zu Terni, einer früheren Periode angehörig (die erstere trägt das Datum 1123), dessen entbehren; diejenigen am Portal von S. Niccolò in San Gemini bei Narni, und an zwei Lünetten in S. Pietro zu Bovara bei Foligno, in-

schriftlich einem Atto zugehörig, wohl demselben Meister, der sich an der Südseite des Domes von Foligno unter dem Datum 1133 als ihr Erbauer nennt; die am Hauptportal des Domes von Foligno, bezeichnet 1201; diejenigen an den Portallünetten von S. Michele in Bevagna, bezeichnet mit den Künsternamen Rodulfus und Binellus uud vom Ende des 12. Jahrhunderts herrührend, wie das in Verbindung mit letzterem Namen an der Façade von S. Silvestro ebendort vorkommende Datum von 1190 und 1210 bezeugt; endlich das Hauptportal am Dom zu Assissi, wahrscheinlich von 1140 stammend, und manche Verwandtschaft mit der einzigen bezeichneten Arbeit Meliorantio's aufweisend, wie denn auch im Allgemeinen die Façaden der beiden Kathedralen von Spoleto und Assisi überraschende Aehnlichkeit bekunden, so dass die letztere dazu dienen kann, die ideelle Reconstruction der ersteren, die durch spätere Veränderungen und Anbauten gelitten hat, zu versuchen.

Der zweite Theil der Arbeit unseres Verfassers ist im Besonderen den Bildwerken am Tempel des Clitumnus (zwischen Spoleto und Foligno) und an der Façade der Kirche S. Salvatore (heute del Crocifisso) vor Spoleto gewidmet, die er gleichfalls für die Schule Meliorantio's in Anspruch nimmt. Beide Bauten wurden aus antiken Tempeln zu christlichen Gotteshäusern umgewandelt, wobei sie natürlich manche Umänderungen erfuhren, von denen jedoch sich weder litterarische noch inschriftliche Zeugnisse erhalten haben, so dass wir zu ihrer Aufklärung einzig auf die stilkritische Prüfung an den Denkmälern selbst angewiesen sind. Nun ergiebt der Vergleich der Füllungen der Giebel an der Vorder- und Rückseite, sowie auch im Innern der Apsis des Clitumnustempels, sowie eines ähnlichen Giebelornaments, das von einem der beiden, jetzt nicht mehr als solche bestehenden Oratorien antiken Ursprungs in dessen Nähe (S. Angelo und del Battesimo) herrührt und wovon der Verfasser eine photographische Aufnahme beibringt, die engste Analogie mit den Erzeugnissen der Schule Meliorantio's. Wenn die Manier einer Schule sich in den ornamentalen Formen, die sie gebraucht, erkennen lässt, so ist es diesmal der Fall; denn hier wie dort begegnen uns dieselben eleganten Arabeskenranken classischen Stils, in ihren Motiven dem Weinstock und dem Mohn entnommen, es begegnet uns das monogrammatische Kreuz, wie es in reicher Ornamentation aus demselben Blattkelche mit den Voluten der Arabeskenranken emporwächst. Dies Kreuz aber spricht nicht gegen den mittelalterlichen Ursprung der betreffenden Sculpturen, da es kein exclusives Merkzeichen altchristlicher Kunst ist. Fanden wir es doch an der unzweifelhaft mittelalterlichen Lünette von S. Gregorio zu Spoleto, und sieht man es doch wiederholt an römischen Mosaiken des 12. Jahrhunderts (S. Clemente, S. Francesca Romana). Dass aber die Rundung des P in allen den Kreuzmonogrammen, die an den Bildwerken des Clitumnustempels, an S. Salvatore, S. Gregorio u. s. w. vorkommen, so klein gebildet erscheint, dass sie unter der übrigen Decoration fast verschwindet, deutet darauf hin, dass ihre Schöpfer darin nur noch ein traditionelles Ornament sahen und erhöht die Berechtigung, diese Werke

einer Epoche zuzutheilen, in deren Bewusstsein das Verständniss für die altchristlichen Symbole nicht mehr fortlebte und diese nur noch eine äusserliche Bedeutung hatten.

Ein weiteres Argument von entscheidendem Gewichte für den mittelalterlichen Ursprung der Sculpturen am Clitumnustempel findet der Verfasser in den Inschriften seines Frieses. Ihre Palaeographie, dem antiken römischen Character nach scheinbar auf die ersten nachchristlichen Jahrhunderte weisend, hat doch die grösste Analogie mit den oben angeführten Inschriften Atto's zu Bovara und am Dom zu Foligno vom Jahre 1133, so dass wir auch in ihnen eine mittelalterliche Nachahmung classischer Vorbilder sehen müssen. Sodann entspricht das Kreuz zu Anfang und am Ende jeder der drei Inschriften am Clitumnustempel und die Kürzung des Sanctus am Anfang in $\overline{\text{SCS}}$, wie auch die dreifach wiederholte Anrufung: Sanctus Deus viel mehr dem Gebrauch und Geschmack späterer als der ersten christlichen Jahrhunderte. Im Allgemeinen scheint dem Verfasser an dem ganzen Bau, dessen Entstehung und Bestimmung unbekannt ist, viel weniger von dessen ursprünglicher Anlage vorhanden, als man bisher annahm, und Vieles auf eine gänzliche Restauration in später Epoche zu deuten. Doch möchte er in dieser Beziehung dem Urtheil eines Fachmannes nicht vorgreifen. Dagegen enthüllt das Innere auch für das Auge des nicht architectonisch gebildeten Archäologen durchweg die mittelalterliche Erneuerung. Die Apsis ist nicht ursprünglich antik; die kleine Marmoraedicula, in der man die Nische für die heidnische Gottheit des Tempels erkennen wollte, stimmt im Character ihrer Decoration mit dem der Giebelsculpturen, und mit diesem stimmt auch die ganze Verzierung der Apsisnische selbst und ihres Frontons überein. Ein unabweisbares Zeugniss für ihren mittelalterlichen Ursprung aber bietet das Gesims, das durch die Apsis läuft: da diese nicht antik ist, kann es auch jenes nicht sein; und da dessen Ornamentation der des Uebrigen völlig entspricht, so gehört eben das Ganze dem Mittelalter an. Und dahin weisen auch die wenigen malerischen Reste die von einem Brustbild des Erlösers an der Wölbung der Apsis übrig sind.

Was schliesslich den Sculpturschmuck der Portale und Fenster an der Façade von S. Salvatore vor Spoleto anlangt, über die gleichfalls alle sicheren Nachrichten fehlen, so stellt sich der Verfasser die Frage, ob ernste Motive bestehen, die ihn von den Arbeiten der umbrischen Marmorarii des 12. Jahrhunderts ausschlössen, um sie zu verneinen und im Gegentheil gewichtige Argumente zu Gunsten dieses seines Ursprungs vorzubringen. So findet sich in den Friesen der drei Portale das characteristische Ornament der Schule Meliorantio's mit dem Kreuzmonogramm in der Mitte, von trefflichster technischer Ausführung, wenn auch mit gewissen Härten in der Zeichnung und Geschmacksverwirrungen in der Composition behaftet, — von der missglückten Zusammenfügung der Thüren selbst aus antiken Bruchstücken ganz zu schweigen. An den drei Fenstern der Façadenoberwand begegnet dieselbe Mischung classischer

Formen mit mittelalterlicher Unbeholfenheit, der gleiche Versuch der Nachahmung der Antike (als ihre Vorbilder wären die Fenster am Gallienusbogen zu Verona zu bemerken), andererseits das Kreuzmonogramm mit der kleinen Oese des P, die Giebelkrönungen mit dem eigenthümlichen spindelförmigen Ornament der Schule, die strahlenförmige Anordnung des Frieses um den Bogen des Mittelfensters, der dem Archivolt an S. Ansano ähnelt, die Wirtel (fusarole), welche sich unter dem Fries des genannten Fensters hinziehen. Alles dies deutet somit auch bei diesem Monument auf eine Umwandlung des antiken Baues, der ursprünglich an seiner Stelle bestand, durch die Meister der Schule Meliorantio's, denen wir also nicht blos den reichen und originellen Schmuck beider Bauwerke, des Clitumnustempels und S. Salvatore's, sondern zu gutem Theile auch ihre Reconstruction und auf alle Fälle ihre Erhaltung zu verdanken hätten. *C. v. F.*

Diego Sant' Ambrogio, L'altare di Carpiano. Le annotazioni del Libro Mastro delle spese della Certosa di Pavia e i caratteri stilistici delle sculture. Milano, 1895, gr. 8°, 31 S. mit einer Lichtdrucktafel (Separatabdruck aus: „Il Politecnico" Juni-Sept. 1895).

In Band XVII, S. 249 des Repertoriums hatten wir kurz der Wiederauffindung des ursprünglichen Hochaltars der Certosa von Pavia durch den Verfasser in der Dorfkirche zu Carpiano bei Melegnano Erwähnung gethan. Seither hatte Sant' Ambrogio seine Entdeckung, vereint mit einigen anderen Funden, in einer eigenen Publication ausführlich illustrirt und beschrieben (GRA. CAR. Carpiano, Vigano-Certosino, Selvanesco. Milano, Calzolari e Ferrario 1894. Mit 12 Lichtdrucktafeln). Den Einwendungen nun, die gegen die Identification des Altars von Carpiano mit dem alten Hochaltar der Certosa namentlich von Luca Beltrami erhoben wurden, tritt nun der Verfasser in der vorliegenden Schrift entgegen, indem er in ihrem ersten Theile die Deutung eines Eintrags im Hauptrechnungsbuche der Certosa (das vor einigen Jahren aus dem Nachlass Morbio für das mailänder Staatsarchiv erworben wurde) eben auf die Sculpturen des Hochaltars derselben rechtfertigt, im zweiten Theil aber durch den Vergleich der Reliefs am Altar zu Carpiano mit den beglaubigten Arbeiten Giovanni's da Campione ihn als Meister des angeführten Werkes und dieses selbst als den von ihm für die Certosa gearbeiteten Hochaltar zu erweisen übernimmt.

Der eben erwähnte Eintrag, vom 31. Dec. 1396 datirt, verzeichnet die Summe von 3 Lire 12 Soldi, die dem „Johanni da Campiliono dicto Botio" für „lapides tres marmoris laboratos et squadratos" gezahlt wurden, welche er für die Bauhütte in Torre de Mangano (der in der Nähe der Certosa gelegenen ursprünglichen Niederlassung der Karthäuser, wo sich die Werkplätze für den Neubau befunden zu haben scheinen) geliefert, und die von dem Administrator der Bauarbeiten an der Certosa dem Prior derselben übergeben wurden „pro ponendo altaribus pro celebranda supra missam". Es ist hier nur von drei Marmortafeln die Rede, und in der

That lassen sich, wie wir weiter unten sehen werden, von den 7 Tafeln, aus denen der Altartisch von Carpiano zusammengefügt ist, und die Scenen des Marienlebens nach den apocryphen Evangelien schildern, nur die drei der jetzigen Rückwand mit der Darstellung im Tempel, der Trauung und dem Tode der Jungfrau dem genannten Meister mit Recht zutheilen, während die übrigen einer schwächeren Hand angehören (s. weiter unten). Die scheinbar geringe Summe (3 Lire 12 soldi, etwa dem zehnfachen des heutigen Geldwerthes entsprechend) erklärt sich nach der Ansicht Sant' Ambrogio's dadurch, dass sie nicht als Entlohnung für die Arbeit selbst, sondern nur als solche für ihre Versetzung von Torre del Mangano in die Certosa und ihre Aufstellung daselbst zu betrachten sei, — eine Auslegung, die nach dem wenig präcisen Wortlaut des Rechnungseintrags wohl möglich erscheint. Dem Einwand, dass die Frist zwischen dem Beginn des Baues der Certosa durch feierliche Grundsteinlegung des Herzogs Giangaleazzo am 27. August 1396 und der Ablieferung der Altarplatten am 21. December desselben Jahres für eine so bedeutende Arbeit viel zu kurz sei, begegnet unser Verfasser mit dem berechtigten Hinweis, dass die Mönche, noch bevor der Herzog 1393 und 1396 seine grossen Schenkungen für den Neubau machte, schon an denselben dachten und ihn vorbereiteten, also auch den Auftrag für den Hochaltar der neuen Kirche schon vor der Grundsteinlegung gegeben haben konnten. In der That bezeugt ein anderer Eintrag vom 28. September 1396 in dem Hauptrechnungsbuch, dass die übrigen 4 Tafeln (die heute die Vorder- und die beiden Seitenflächen des Altars zu Carpiano bilden) schon bei Gelegenheit jener Feier vom 27. August an Ort und Stelle vorhanden waren. Er besagt, dass „Dominico Bossio de Campitone pro solutione lapidum quatuor marmoris per eum datorum et laboratorum . . . . qui posite fuerunt in opera in primo fundamento incepto solenniter . . . . di 27 Augusti“ 6 Lire 8 Soldi bezahlt erhielt. Vergleichen wir aber die 7 Tafeln des Altars von Carpiano unter einander, so zeigt sich unzweifelhaft, dass sie zwei verschiedenen Händen, und dass die vier Vorder- und Seitentheile einem Meister angehören, der im Gegensatz zu dem ersten Hauche des Individualismus der Renaissance, der bei Giovanni da Campione sich schon deutlich ankündigt, noch ganz in der Tradition der Schule der Campionesen steckt. Unser Vermerk enthüllt ihn uns als den bisher unbekannten Domenico da Campilione, und giebt ihm den gleichen Beinamen Bossi, wie seinem berühmten Landsmann Giovanni. Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit aller 7 Tafeln aber ergiebt sich unzweifelhaft aus ihren zu einander passenden Dimensionen und der Folge der darauf sculpirten Scenen, die einander zu einem Ganzen vervollständigen. Und dass der damit geschmückte, von allen vier Seiten freistehende Altar nicht wohl für ein kleines Kirchlein, wie es das provisorische Gotteshaus zu Torre del Mangano sein musste, sondern viel eher für die Vierung des grossartigen Neubaues (denn unter ihrer Kuppel war der Hochaltar unter einem auf vier Säulen ruhenden Tabernakel angeordnet) bestimmt war, erscheint von vornherein plausibel. Noch ein Umstand kommt

indess hinzu, um die Wahrscheinlichkeit, die drei am 31. December 1396 von Giov. da Campiano gelieferten Relieftafeln seien mit denjenigen identisch, die, heute die Rückseite des Altars von Carpiano bildend, ursprünglich zur Vervollständigung der vier anderen, von Domenico Bossio für die feierliche Consecration des Hochaltars der Certosa am 27. August 1396 gemeisselten gedient hatten, zu erhöhen: auch die drei Tafeln Giovanni's da Campione wurden nicht einfach an die Stelle ihrer Bestimmung versetzt, sondern vorerst von den Brüdern der Certosa nach Pavia spedirt, damit sie dort in Gegenwart des Herzogs Giangaleazzo geweiht und dann erst zur Ergänzung der anderen vier am Hochaltar der Certosa verwendet würden. Denn nur so erklärt sich ein Eintrag von Ende December 1396 in dem oft citirten Rechnungsbuch, dem zu Folge zwei Soldi (ungefähr zehn Lire jetzigen Geldwerthes) ausgelegt wurden „pro portandis lapidibus III marmoris a domo suprascriptorum fratrum in castro Papiae pro facendis ipsos consecrari“.

Der Verfasser verhehlt es sich übrigens nicht, dass die von ihm zu Gunsten der Identification des heutigen Altars von Carpiano mit dem ehemaligen Hochaltar der Certosa unternommene Interpretation der auf den letzteren bezüglichen urkundlichen Zeugnisse der Schwierigkeiten nicht ermangle, und dass seine Deductionen zu Zweifeln Anlass geben können. Immerhin glaubt er — und darin geben wir ihm vollkommen Recht —, dass sie die scheinbaren Widersprüche am ehesten auszugleichen und das Dunkel, das über deren Deutung schwebt, aufzuhellen geeignet sein möchte.

Im zweiten Theil seiner Studie stellt sich Sant' Ambrogio vor Allem die Frage, ob der „Johannes da Campiliono dictus Botius“ des Documentes vom 31. December 1396 ein und dieselbe Persönlichkeit sei, mit dem Künstler, der sich 1340 am Baptisterium von Bergamo einfach als Johannes, 1351 am Nordportal von S. Maria Maggiore ebendort als Magister Johannis de Campileono, 1353 und 1360 an der Reiterstatue des hl. Alexander, sowie am Südportal der gleichen Kirche als Magister Johannes filius Magistri Ugi de Campilio bezeichnet hat (s. G. A. Meyer, Lombardische Denkmäler des XIV. Jahrhunderts. Stuttgart 1893). Die lange Lebensdauer von 70—80 Jahren, die aus den beiden am weitesten auseinanderliegenden Daten seiner bezeichneten Arbeiten für den Künstler resultiren würde, wäre an und für sich noch kein Hinderniss der in Rede stehenden Identification. Sodann ergiebt aber der stylkritische Vergleich der drei Reliefs an der Rückwand des Altars von Carpiano einerseits mit den oben aufgezählten bezeichneten Arbeiten Giov.'s da Campione, andererseits mit den Werken der übrigen früheren und späteren Campionesen, dass jene alle Kennzeichen der Art Giovanni's an sich tragen und nicht wohl irgend einem der anderen bekannten Meister der Schule zugeschrieben werden können. Ihr Stilcharacter also ist es, der von vornherein seinen Namen mit ihnen in Zusammenhang bringt, ganz abgesehen von dem Zeugniss, das die Urkunde vom 31. December 1396 dafür bietet. Dies wird von Sant' Ambrogio in einer sorgfältigen Analyse der drei carpianer Reliefs und

durch ihren Vergleich mit Giovanni's sonstigen Werken überzeugend dargethan, und zum Schlusse auch den fünf Reliefs Domenico Bossi's noch eine eingehende Betrachtung gewidmet, woraus hervorgeht, dass ihr Meister wohl in der Technik der Ausführung über Giovanni stand, was aber die Composition, individuelle Empfindung und realistische Beobachtung betrifft, von ihm weit übertroffen wird.

Mit dem auch vom Verfasser ausgesprochenen Wunsche, es möge die competente Kritik die Ergebnisse seiner Ausführungen prüfen, und über ihre Richtigkeit entscheiden, schliessen wir die Besprechung seiner anregenden Studie, die auf alle Fälle das Verdienst hat, das Für und Wider der Frage klar auseinandergesetzt zu haben. *C. v. F.*

Marchal, Edmond, le Chevalier, La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Avec une chromolithographie, dix phototypes et une figure sur bois. Bruxelles, F. Hayez, Imprimeur de l'académie, 1895. S. 806. gr. 8⁰.

Das vorliegende Werk hat sich die schwierige, aber gewiss dankbare Aufgabe gestellt, eine Gesammtgeschichte der Sculptur und der Goldschmiedekunst in Belgien von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart zu geben. Dankbar ist dieses Thema, weil Belgien, oder genauer gefasst, nach der Definition des Verfassers: die alten Niederlande und das Fürstenthum Lüttich —, Jahrhunderte hindurch eine Kunstentwickelung besessen haben, die der italienischen ebenbürtig an die Seite zu setzen ist und die ausserdem zeitweilig vom grössten Einflusse auf alle anderen westeuropäischen Staaten gewesen ist. Vlämische Künstler sind schon im Mittelalter in alle Welt hinausgezogen und haben die hohe Kunstfertigkeit, die sich in dem reichen Gebiete zwischen Mosel, Rhein, Maas und Schelde schon von den Zeiten der Römerherrschaft her erhalten hatte, im Auslande zu Ansehen und Geltung gebracht, und so ist es auch die folgenden Jahrhunderte geblieben. Und im Lande selbst ist ein Reichthum von Kunstschätzen aus allen Jahrhunderten erhalten geblieben, wie er z. B. in unserem ausgeplünderten Vaterlande nur an wenigen Orten noch zu treffen ist. Reizvoll genug war also das Thema, und ausserdem nicht allzu schwer, da eine Fülle von Vorarbeiten, zum Theil sehr eingehender Art, für die verschiedenen Zeiträume und für die beiden in diesem Werke behandelten Kunstzweige vorlag. (Dehaisnes, Labarte, de la Grange und Cloquet, Jules Helbig, Weale, Laborde, Reusens, Courajod, de Linas etc. etc.). Die Schwierigkeit lag wohl eher darin, das massenhafte Material gleichmässig für die verschiedenen Zeiträume zu verarbeiten und dann den Gang der künstlerischen Entwickelung unter Beiseitelassung alles Nebensächlichen scharf herauszuarbeiten.

Der Verfasser theilt das weite Feld seiner Arbeit in drei Hauptabschnitte ein: 1. „Temps anciens“ (Die gallische Kunst unter römischer und fränkischer Herrschaft, 11 Seiten), 2. „Moyen âge“, und zwar a) byzantinische, b) romanische, c) gothische Epoche, jede wieder mit einer

Reihe Unterabtheilungen (zusammen 260 Seiten), 3. „Temps modernes“, a) Renaissance (194 S.), b) Rubens und sein Einfluss (103 S.), c) die classische Epoche (187 S.), d) die Gegenwart (60 S.). Dazu kommen noch 60 Seiten Register.

Schon die einfachen Zahlen lassen erkennen, dass es sich hier nicht um eine knapp gefasste Uebersicht über die künstlerische Entwickelung Belgien's auf dem Gebiete der Sculptur und Goldschmiedekunst handelt, sondern um ein weitläufiges Sammelwerk, dessen Herstellung auf alle Fälle grossen Fleiss und lange Ausdauer erforderte.

Vielleicht lag es gerade an der allzu weiten Ausdehnung der Arbeit, dass der Character des Werkes nicht einheitlich geworden ist. Für die älteren Epochen stützt sich der Verfasser mit gutem Rechte auf die eingehenden Arbeiten seiner Vorgänger, namentlich Dehaisnes' und Labarte's, verarbeitet dieselben aber doch auch wieder nicht so, dass ein Zurückgehen auf jene dem wissenschaftlichen Leser dadurch erspart bliebe; für die spätere Zeit aber, wo er mit eigenen kritischen, zum Theil sehr speciellen Untersuchungen einsetzt, kann er sich, wohl aus Rücksicht auf den universellen, halb populären Character des Buches, wiederum nicht entschliessen, die mit behaglicher Breite ausgesponnenen, allgemeinen Schilderungen über Bord zu werfen, um das Neue seiner Ergebnisse klarer hervortreten zu lassen. Der Forscher und der excerpirende Compilator liegen hier durchweg mit einander in Fehde.

Auch in anderer Beziehung ist der Eindruck kein geschlossener. Der Verfasser sucht nicht die einzelnen Kunstepochen scharf zu characterisiren, er geht nicht von den Meisterwerken aus und gliedert die secundären Erscheinungen organisch zu einem abgeschlossenen Gesammtbilde um diese herum, sondern er reiht mit emsigem Bemühen und weit reichender Belesenheit Notiz an Notiz. Characteristisch hierfür ist z. B. der Abschnitt über die romanische Epoche. Die Niederlande haben ja bekanntlich in dieser Zeit auf dem Gebiete der kirchlichen Kleinkunst ganz hervorragend Schönes und Bedeutendes geleistet und vieles davon bis auf die Gegenwart aufbewahrt. Die Ausstellungen kirchlicher Alterthümer zu Mecheln (1864), Lüttich (1881) und Brüssel (1880 und 1888) gaben davon ja glänzendes Zeugniss und lenkten den Forschungseifer verschiedener hervorragender Gelehrten mit erneuter Lebhaftigkeit auf dieses seither eifrig bearbeitete Gebiet. Marchal glaubt, wie er selbst S. 124 erklärt, diese auf den vier Ausstellungen bekannt gewordenen Denkmäler, die doch gerade die Musterstücke aus jeder einzelnen Kunstrichtung waren, gänzlich bei Seite lassen zu müssen und giebt statt dessen eine Fülle einzelner Nachrichten über Stiftungen aus dieser Zeit, über vorhandene und zerstörte Ausstattungsstücke in Kirchen, Inventarverzeichnisse und Einzelbeschreibungen. Man glaubt also, dass es ihm in erster Linie um ein Quellenwerk für die belgische Bildhauer- und Goldschmiedekunst zu thun sei, und diese Vermuthung wird verstärkt durch das lange Künstlerverzeichniss am Schlusse, das beinahe 2000 Namen belgischer Künstler von den ältesten Zeiten bis auf die

Gegenwart enthält. Aber dem widersprechen wieder die ebenso langen allgemeinen Abschnitte, in denen uns z. B. der Bestand an antiken Statuen in Rom und in Byzanz in den verschiedenen Jahrhunderten, oder aber der Aufschwung der niederländischen Poesie in der zweiten Hälfte des Mittelalters oder die Verschleppung byzantinischer Kunstwerke nach dem Abendlande und Aehnliches mit epischer Breite geschildert werden. Andererseits sind die allermeisten Notizen, namentlich auch die sehr dankenswerthen Mittheilungen über die in den verschiedenen Kunstepochen im Auslande thätigen niederländischen Künstler, in der Form, in der M. sie giebt, für die weitere Forschung nur von secundärem Werthe, da fast durchweg die Angabe der Quellen bezw. der kritischen Literatur darüber fehlt. Ueberhaupt wird eine Zusammenstellung der wichtigeren Litteratur auch nur für die Hauptepochen und -Künstler schmerzlich vermisst.

Dem gut gedruckten und geschmackvoll ausgestatteten Werke sind 12 Abbildungen auf Tafeln beigegeben, von denen das interessante Relief der „Madonna des Rupert von Deutz“ zu Lüttich, der Taufbrunnen des Lambert Patras in St. Bartholomäus ebenda, und der grosse Kamin Blondeel's im Justizpalast zu Brügge besonders erwähnt seien.

P. Weber.

Malerei.

Adolfo Venturi. Tesori d'arte inediti di Roma. In Roma presso Domenico Anderson, Fotografo, Editore M. DCCC. XCVI.

Kaum ist ein Jahr vergangen, seitdem im ersten Bande von Venturi's „National-Galerien Italiens“ ein officieller Bericht über die „Gallerie fidecommissarie Romane“ veröffentlicht wurde und schon liegt von derselben Hand redigirt ein neues Prachtwerk vor, welches die ersten authentischen Nachrichten über den heutigen Bestand der Kunstschätze in den Privatgalerien Roms bereichert und ergänzt. Die vornehm ausgestattete Publication Venturi's, mit welcher sich der römische Photograph Domenico Anderson auf's Beste als Verleger einführt, umfasst nicht nur einen Theil der verborgenen Schätze aus den grossen römischen Galerien Colonna, Pallavicini, Rospigliosi, Torlonia, auch unbekannte Perlen kleinerer Sammlungen, vor Allem des Principe Chigi, des Barone Baracco, der Contessa Santa Fiora, des Cav. Paolo Fabrizi werden hier zum ersten Mal dem Studium erschlossen. Dazu gesellen sich zwei bis dahin wenig bekannte Gemälde aus einem der päpstlichen Vorzimmer im Vatican und eine Auswahl von acht Aufnahmen der Wand- und Deckenfresken des Appartamento Borgia, die man bis heute nur aus Pistolesi's keineswegs stilgetreuen Stichen kannte. Man sieht, eine Fülle unschätzbaren Materials ist hier der Forschung dargeboten, das um so grösseren Werth erhält, als sich Venturi in seinem begleitenden Text keineswegs auf eine blosse Beschreibung der einzelnen Bilder beschränkt, sondern mit erfahrener Hand um jedes Gemälde den historischen Rahmen fügt und die unendlich reichen

Beziehungen klarlegt, die ein Kunstwerk mit seinem Schöpfer, mit anderen Kunstwerken, mit den Documenten und mit der Zeit endlich, aus welcher es emporwuchs, verbindet.

Die Reihe von vierzig prächtigen Kohlendruckphotographien, welche mit dem Text zusammen in einen mächtigen, nicht gerade leicht zu handhabenden Folioband vereinigt wurden, beginnt mit drei Tafelbildern Botticelli's, von denen selbst Morelli nur das Madonnenbild der Galerie Chigi bekannt geworden ist. Dies köstliche Frühwerk des Meisters ist formell und inhaltlich gleich interessant. Folgt Botticelli im Madonnentypus noch der Auffassung seines Lehrers Filippo Lippi, so hat er sich in der Bildung des jugendfrischen Engelsknaben rückhaltlos dem Einfluss Verrocchio's hingegeben. Nur in der Wahl des Motivs folgt er schon jetzt ganz der eigenen Inspiration, wenn er das Christkind Wein und Aehren segnen lässt, die ihm von Engelshänden in einer Schüssel dargeboten werden; eine tiefsinnige Anspielung auf die Eucharistie und damit auf das künftige Leiden Christi, wie sie uns in späteren Madonnen, der thronenden Jungfrau in der Florentiner Academie, dem Bildchen im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand u. a. O. wiederholt begegnet. Auch die beiden bis dahin unbekannten Gemälde des Fürsten Pallavicini sind in mannigfacher Hinsicht für den Bildungsgang und die Eigenart Botticelli's von Bedeutung. Während Venturi eine Madonna mit dem Kinde und dem anbetenden Giovannino als Original des längst bezweifelten Rundbildes in der National Gallery in London erkannte und dasselbe wegen der trüben Farbenstimmung der düsteren Auffassungsweise in die letzte von Savonarola beeinflusste Lebenszeit des Meisters setzt, bringt er die „Derelitta“ derselben Sammlung mit der Verleumdung des Apelles in den Uffizien in Zusammenhang. Ohne Zweifel ist dies leider nicht ganz unversehrte Bild, welches in Originalgrösse wiedergegeben wurde, das Glanzstück der ganzen Publication und in der That ein laut redendes Zeugniss der tief poetischen Veranlagung des Florentiner Meisters: Das Haupt mit den lang herabfallenden strähnenartigen Haaren in beiden Händen verborgen, barfuss, nur mit einem zerrissenen Hemde bekleidet, kauert auf der Steinbank vor dem geschlossenen Thor eines Frührenaissancepalastes ein unseliges Weib. Um sie her auf dem Steinboden liegen ihre Gewänder zerstreut, die sie zu sammeln nicht mehr die Kraft und den Willen besass. Schon beginnt es zu tagen, aber Niemand naht sich, ihren Jammer zu trösten. Wir meinen zu sehen, wie der geschändete Leib vor Scham und Kälte zittert, wir meinen das krampfhafte Schluchzen zu hören, das sich ihrer Brust entringt. Venturi will die Frau des Leviten (Buch der Richter Cap. 19) in dieser Gestalt erkennen, und mag der Name das Richtige treffen oder nicht, die Deutung des Bildes ist damit gegeben. Wir sehen hier einen erschütternden Act der grossen menschlichen Tragödie mit jener erbarmungslosen Wahrhaftigkeit, jenem tiefen, psychologischen Verständniss, jener erhabenen Einfalt im Bilde dargestellt, wie ihn Shakespeare allein in Worte zu fassen vermochte.

Die h. Magdalene des Pier di Cosimo, mit einem Madonnenbildchen

Rondinelli's, die einzigen Renaissancedenkmäler in der berühmten Antikensammlung der Barone Baracco, setzt die Florentiner Schule würdig fort. Venturi bezeichnet dies Bild als das Portrait einer vornehmen Florentinerin und lässt es unter dem Einfluss Lionardo's entstanden sein; Morelli, der in der „Maddalena“ zuerst die Hand des Pier di Cosimo erkannte, fühlte sich an Filippino Lippi erinnert. Jedenfalls gehört das Bild des seltsamen Meisters, dem die neuere Forschung mit Recht besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat, einer späteren Kunstperiode an, wo er sich schon völlig vom Einfluss Cosimo Roselli's befreit hatte, der sich in den Frauenköpfen der sixtinischen Capelle noch deutlich offenbart. — Mit Agnolo Bronzino's Portrait des Francesco de' Medici im Palazzo Rospigliosi von ziemlich nichtssagendem Ausdruck, das seinen Platz nur mühsam in der Nähe Botticelli's und Piero's behauptet, schliesst die Schule von Toscana ab, und der gelehrte Verfasser führt uns nun auf ein ihm besonders vertrautes Gebiet hinüber, die Kunst Ferrara's, welche durch acht Gemälde von Cosmè Tura bis auf Garofalo in ihren Hauptphasen vertreten ist.

Allerdings sind uns die Werke Cosmè Tura's in Rom, der rechte Flügel des Roverella-Altars, aus St. Giorgio bei Ferrara stammend, jetzt im Palazzo Colonna, die beiden Rundbilder, die Anbetung der drei Könige und die Beschneidung Christi aus den Sammlungen Santa Fiora und Passeri nicht mehr unbekannt. Venturi selber entdeckte dieselben schon vor mehr als zwei Jahren und hatte sie bereits im VII. Bande des Arch. stor. dell' Arte im Zusammenhang mit dem Mittelbild des Altarwerkes von S. Giorgio, eine thronende Madonna, heute in der Londoner Nationalgalerie, und einem dritten Rundbild, die Flucht nach Aegypten, bei R. Benson in London besprochen und herausgegeben. Ebendort wurde auch schon die jetzt gleichfalls in Kohlendruck reproducirte h. Familie des Ortolano in der Sammlung Pallavicini abgebildet, während das herrliche Antoniusbild mit der wichtigen Datirung v. J. 1523 bis dahin nur dem Namen nach bekannt war. Venturi, dem wir die Feststellung des Kunstcharakters Ortolano's und seine Scheidung von dem mit ihm bis dahin identificirten Garofalo verdanken, hat schon früher nicht weniger als 14 Gemälde diesem Ferraresen mit Bestimmtheit zugeschrieben. Die Besprechung seiner Werke in Rom giebt dem grossen Kenner der Kunst Ferrara's im Cinquecento Gelegenheit, die mannigfachen Einflüsse von Lorenzo Costa bis auf Raffael, welche auf Ortolano wirkten, klarzulegen. Wie sich dieser Künstler für den h. Demetrius des Sebastianbildes in der Londoner National-Galerie an dem Paulus in Raffael's h. Caecilia inspirirte, so hat ihm Raffael auch für seine verzückt dem Chor der Engel lauschende h. Caecilia im Antoniusbilde in Rom die Anregung gegeben.

Ein Hauptwerk aus der reifsten Zeit des Meisters, an Farbenpracht und plastischer Modellirung der h. Familie im Capitolinischen Museum und der Anbetung der Könige bei Ludwig Mond in London vergleichbar, ist Dosso Dossi's Darstellung der hh. Johannes und Bartholomeus, einst die Zierde der Cathedrale von Ferrara, heute im Palazzo Chigi. Venturi

publicirt diese wunderbar tief beseelte Schöpfung des grössten Schülers des Lorenzo Costa mit zwei anderen Perlen der Ferraresischen Schule in der Sammlung Chigi, einem bezeichneten Jugendwerk des Ludovico Mazzolini und einer Himmelfahrt Christi des Benvenuto Tisi. Der Verfasser zollt mit Recht diesem Hauptwerk Garofalo's, das im Beginn des XVII. Jahrhunderts aus der Kirche S. Maria del Vado von Ferrara nach Rom entführt wurde, ungetheilte Bewunderung. Allerdings sehen wir auch hier wieder, wie nachhaltig Raffael die Ferraresen beeinflusst hat, dessen Verklärung Christi im Vatican dem Garofalo für seine mächtig wirkende Composition vorgeschwebt haben muss.

Ein köstliches Bildchen Correggio's, die Vermählung der h. Catharina des Cav. Paolo Fabrizi, welchem Venturi vor zwei ähnlichen Compositionen im Nationalmuseum in Neapel und in berliner Privatbesitz den Vorzug ertheilt, erscheint wie eine anmuthige Episode zwischen der charaktervollen Schule von Ferrara und den glänzenden, meist decorativen Malereien Pintoricchio's im Palazzo Colonna und im Appartamento Borgia im Vatican, denen der Verfasser in seiner Publication mehr als ein Viertel des ganzen Raumes zugestanden hat.

Die Erinnerung der von Vasari zweimal erwähnten Frescen Perugino's und Pintoricchio's im Palast bei den SS. Apostoli, welche Giuliano della Rovere — nicht Giuliano de' Medici, wie Venturi versehentlich schreibt — dort am Ausgang des Quattrocento ausführen liess, wurde durch die Malereien der Secentisten verdunkelt und ging Jahrhunderte lang völlig verloren. Jacob Burckhardt erinnerte in seinem Cicerone zum ersten Mal wieder an die Thätigkeit der umbrischen Meister im heutigen Palazzo Colonna und Schmarsow gedenkt ihrer gleichfalls in seinem „Pintoricchio in Rom“. Aber weder der Eine noch der Andere scheint die Möglichkeit gehabt zu haben, sich persönlich zu überzeugen, was in dem schwer zugänglichen Palat von diesen Arbeiten noch vorhanden war. Venturi hatte zuerst wieder Gelegenheit, die Fresken im Palazzo Colonna zu untersuchen; er veröffentlicht das Gefundene in zwölf ausgezeichneten Detailaufnahmen und schreibt die ganze Reihe dieser Zwickel- und Lunetten-Malereien dem Pintoricchio zu. Allerdings haben diese zum Theil in Chiaroscuro, zum Teil auf mosaicirtem Goldgrunde ausgeführten Frescen, wo zwischen reichen Stuckornamenten heidnische und christliche Scenen, Judith und Virginia, David und Muzius Scaevola in bunter Reihe wechseln, nur ornamentalen Werth, aber für das Capitel „Die Decoration des Quattrocento“, in welchem Pintoricchio ohne Zweifel der erste Rang gebührt, sind sie eine bis heute noch unbekannte und unerschöpfte Quelle.

Weit wichtiger noch für das Studium der Frührenaissance-Decoration und für die Stellung Pintoricchio's in der Kunstgeschichte sind die Fresken des Appartamento Borgia, von welchem Venturi's Werk eine glänzende Auswahl in acht Abbildungen — darunter vier Folioblätter — enthält. Wer sich mit einem eindrucksvollen Gesammtbild des Besten von Dem, was Pintoricchio im Vatican geleistet hat, zufrieden stellt, für den reicht diese



Publication vollkommen aus; wer tiefer in die Sache eindringen will, wird alle Aufnahmen Anderson's nöthig haben, oder zu der Prachtpublication greifen, welche man im Vatican über das Appartamento Borgia zu veröffentlichen im Begriff ist. So wäre dem Fachmann eine andere Wahl aus den Tesori d'arte inediti, deren Rom ja noch so viele verschliesst, willkommen gewesen, und in der That hat auch Venturi das Appartamento Borgia erst in seinen Plan mit aufgenommen, nachdem der Principe Barberini die Erlaubniss, einige der kostbaren Gemälde aus seinen Privatgemächern zu reproduciren, zurückgezogen hatte. Gegen den werthvollen und ausführlichen Text des Verfassers über das Appartamento Borgia wären nur hier und dort einige Einwendungen zu machen. Man wird zunächst, wie das auch Schmarsow gethan, gegen Venturi's Annahme an der Jahreszahl 1494 an der Decke der Sala del Credo in der Torre Borgia als Zeitpunkt der Vollendung aller Malereien festhalten müssen; nahm doch schon im April 1493 Alexander VI. die Fusswaschung im Zimmer des Marienlebens vor und Karl VIII. von Frankreich hat schon im Januar 1495 das ganze Appartamento Borgia bewohnt. In der Disputation der h. Catharina im Saal der Heiligenleben lassen sich die fremdartigen Gestalten „aus dem Gefolge Djem's", wie Venturi schreibt, genauer bestimmen. Djem selber dürfen wir mit Sicherheit in dem finster blickenden Türken rechts vom Königsthron erkennen; er war nach dem Urtheil der Zeitgenossen das Ebenbild seines gewaltigen Vaters, dessen Bildniss uns in vielen Münzen und Medaillen erhalten ist. Der vornehme Albanese links im Vordergrund ist der von Burchard in seinem Ceremonienbuch so oft erwähnte Despot. Nicht die h. Catharina endlich, wie Venturi schreibt, trägt nach Vasari die Züge der Giulia Farnese, sondern die Madonna in dem Rundbild über der Eingangsthür desselben Zimmers. Ist die Glaubwürdigkeit dieser Erzählung in neuerer Zeit mit Recht in Frage gestellt worden, so dürfen wir dagegen mit fast untrüglicher Gewissheit die Züge der Lucretia Borgia in der h. Catharina erkennen. (Vgl. Allgem. Ztg., Beilage, 1896, Nr. 73—75.)

Dass nicht Perugino, wie Schmarsow wollte, die Rettorica, Musica u. A. im Saal der sieben freien Künste gemalt hat, nimmt mit vollem recht auch Venturi an; er denkt an Gerino da Pistoja, den Vasari als Genossen Pintoricchio's erwähnt. Mag dieser Künstler immerhin im Appartamento Borgia gearbeitet haben, für die Klarlegung der Autorfrage im Saal der freien Künste musste die schon von Salvatore Volpini und Yriarte gegebene Inschrift „pentorichio" links an der obersten Thronstufe der Rettorica Berücksichtigung finden. Dieser im Character der Zeit geschriebene Künstlername, von dessen Echtheit ich mich aus nächster Nähe überzeugen konnte, verdient um so grössere Beachtung, als die Schreibweise „pentoriccio" auch in den Contracten vorkommt, welche der umbrische Künstler am 27. Juni 1503 und am 30. October 1505 mit Arcangelo Toti und Gregorio Antoni abschloss und welche auf die heute in der vaticanischen Pinakothek bewahrte Krönung Mariae Bezug haben. (Arch. stor. dell' Arte III, p. 465.)

Das köstliche Altarbildchen Perugino's vom Jahre 1491 in der schwer zugänglichen Villa Albani schliesst die Umbrische Schule ab. Venturi preist dies wohlerhaltene Gemälde als eine der anmuthigsten Aeusserungen der Kunst Perugino's und vergleicht es dem herrlichen Triptychon in der National Gallery in London. Wie Crowe und Cavalcaselle, so will auch der Verfasser der Tesori d'arte inediti nur die Hand des Meisters in dem Bilde der Villa Albani erkennen. Werden wir nicht wenigstens die dunkelgrüne Landschaft der kleinen Kreuzigung, welche die heiteren, durchsichtigen Farben Perugino's vermissen lässt, der Arbeit eines Schülers zuerkennen müssen?

Den Schluss der inhaltsvollen Publication bilden einzelne Werke verschiedener Meister und Schulen, die alle mit einander dem Romfahrer nicht ohne Weiteres zugänglich sind und von Venturi nicht nur aufs Sorgfältigste ausgewählt, sondern auch aufs Trefflichste illustrirt worden sind. Aus der Mailändischen Schule folgt das anmuthige Kinderportrait des Bernardino de' Conti v. J. 1496, Francesco Sforza, der Sohn Gian. Galeazzo's (Vatican); aus der Schule Siena's ein Cassettenbild Soddoma's (Palazzo Chigi), das Frizzoni zum erstenmal richtig als Verfolgungen der Rhea Silvia durch Amulius deutete und Venturi etwa i. J. 1515 gleichzeitig mit den Malereien Bazzi's in der Farnesina unter dem Einfluss Raffael's entstanden sein lässt. Die Venezianische Schule ist durch eine bezeichnete Madonna des Bartolomeo Vivarini v. J. 1471 (Palazzo Colonna) und durch einen h. Georg im Vatican vertreten, welchen Crowe und Cavalcaselle auf Grund einer falsch gedeuteten Inschrift Pordenone nannten, den aber Venturi mit feiner Kritik und überzeugenden Beweisgründen für Paris Bordone in Anspruch nimmt. Carlo Maratta's Portrait Clemens IX. endlich, bei dem Fürsten Pallavicini, dessen Entstehungsgeschichte Venturi ausführlich zu erzählen weiss, gehört zu den classischen Papstportraiten. Mag es zeitlich die bis dahin eingehaltenen Grenzen der Renaissancekunst weit überschreiten, so schliesst doch dies Bild, für welches sich Maratta an Velasquez' Innocenz X. inspirirte, das Prachtwerk aufs Würdigste ab.

Für eine Publication, welche sicherlich im Auslande mehr Abgang finden wird, wie in Italien, wäre es vielleicht wünschenswerth gewesen, dem italienischen Text eine französische Uebersetzung beizufügen, und den Fachmännern würde hier und da die Angabe der Grössenmaasse bei den Bildern willkommen gewesen sein.

Dass mit dieser, von historischen Gesichtspunkten aus geordneten, im Einzelnen mit völliger Sachkenntniss ausgewählten Veröffentlichung der Kunstwissenschaft ein wahrer Dienst geleistet wird, ergiebt sich aus dem Vorausgegangenen von selbst. Venturi's Name bürgt ja schon für die Gediegenheit der Arbeit. Möchte seine nimmerrastende Thätigkeit auch in Italien mehr und mehr die wohlverdienten Früchte tragen und die Werthschätzung finden, die sie in Deutschland längst gefunden hat.

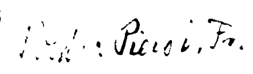
E. Steinmann.



Bernhard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance. With an index to their works. New-York and London, G. P. Putnams Sons. 1896. 8⁰. 142 S.

Das Werkchen bietet einen anregenden, angenehm geschriebenen und leicht lesbaren Ueberblick über die Entwickelung der florentinischen Malerschule in ihrer Blüthezeit, wie man ihn von fachmännischer Seite nur selten zu sehen bekommt, wenngleich die allgemeine Sehnsucht ziemlich deutlich nach einer solchen synthetischen Behandlungsweise der künstlerischen Fragen hinzudrängen scheint.

Das angehängte Verzeichniss der vom Verfasser für authentisch gehaltenen Werke der einzelnen Meister vermag freilich weder dem Forscher noch dem Studirenden rechten Nutzen zu gewähren, da es auf jede Begründung der vielfach von den bisher angenommenen abweichenden Ansichten verzichtet. Für eine solche apodiktische Behandlungsweise ist aber die Zeit noch lange nicht gekommen, da zu viele Einzelfragen, wie z. B. die nach der Jugendgeschichte Lionardo's, noch ihrer Lösung harren. Es ist lebhaft zu bedauern, dass der auf diesem Gebiet gerade mit so grossem Glück thätige Hermann Ulmann, der ursprünglich das Buch in dieser Zeitschrift anzeigen sollte, durch sein plötzliches Hinscheiden daran verhindert worden ist. Die Benennung des in Lichtdruck beigegebenen Frauenbildnisses als „möglicherweise Verrocchio“ — während die Einwirkung Piero della Francesca's aus diesem wahrscheinlich ferraresischen Bilde zu deutlich hervorleuchtet —, ist jedenfalls nicht dazu angethan, sonderliches Vertrauen zu erwecken.



Die historische Darstellung umfasst in vierzehn Paragraphen die Entwickelung von Giotto bis auf Michelangelo. Zunächst wird richtig betont, dass die Malerei nicht das ganze Können und Streben der Florentiner zusammenfasse, da sie alle Künste gleichzeitig und gleichmässig betrieben. Diese zusammenfassende, raumbildende und raumschmückende Richtung ihrer Kunst hätte sogar den Gang der Darstellung noch stärker bestimmen sollen, da die uns zur Gewohnheit gewordene Betrachtung vom Standpunkt einer einzelnen Kunst aus eigentlich nichts Anderes ist als ein verkümmerter Rest der bisherigen, auf die Einzelheiten gerichteten Forschungsweise (I). Wenn weiter die Figurendarstellung als das allgemeine Ziel dieser Schule hingestellt wird, so ist auch dies wesentlich eine Folge des Strebens nach decorativer Wirkung, da eine solche am besten durch die Vorführung sei es des nackten, sei es des bekleideten menschlichen Körpers, nur selten aber durch die Darstellung von Landschaften oder von Innenräumen erreicht werden kann. Ein besonderes Glück war es, dass gleich an der Spitze der Entwickelungsreihe ein Mann wie Giotto stand, der in ganz aussergewöhnlichem Grade das Vermögen besass, die Formen greifbar und sprechend zu gestalten (nach B.'s Ausdruck stimulate the tactile consciousness, worin er das Hauptziel aller Malerei erblickt), so dass wir seine Darstellungen sogar leichter verstehen als die Wirklichkeit selbst (II). Seine unmittelbaren Nachfolger, während des XIV. Jahrhunderts, fanden



hier bereits so viel vorgearbeitet, dass sie sich mit der Anbringung kleiner individueller Aenderungen begnügen konnten; indem sie das Novellistische und bloss Decorative zu sehr in den Vordergrund schoben, wurden sie sogar trivial. Immerhin setzt hier doch schon der Fortschritt ein in der besseren Durchbildung des Landschaftlichen, der Perspektive und des Gesichtsausdrucks. Fiesole, der als Vollender der giottesken Richtung aufgeführt wird, möchte besser seinen Platz im Anschluss an Masaccio finden (III).

Mit Masaccio ersteht die zweite grosse Periode, das Quattrocento. Die vollendete Kunst seiner Körperhaftigkeit wird dahin näher umschrieben, dass seine Figuren der Berührung wirklich Widerstand leisten, dass man Kraft anwenden muss, um sie bei Seite zu schieben, dass man um sie herumgehen kann; selbst Michelangelo sei darin nicht so stark gewesen. Das Lob, das Fiesole als dem Weiterbildner der Bewegung wie der Geberden gespendet wird, gebührt thatsächlich Masaccio, der mit viel weniger augenfälligen Mitteln wirthschaftet; dagegen ist es richtig, wenn Fiesole als der erste grosse Beherrscher des Gefühlslebens gepriesen wird, der in seinen der Natur nachgebildeten Landschaften auch das Gefühl für die Anmuth der Aussenwelt geweckt hat. Gerade deshalb ist er nicht, wie es hier geschieht, als der typische Meister des Ueberganges, sondern bereits als ein Sohn der neuen Zeit zu bezeichnen (IV). Die Nachfolger Masaccio's, wie Uccello und Andrea del Castagno, wenn auch letzterer der grösste florentiner Künstler seiner Zeit genannt wird, kommen zu kurz weg, wenn sie einfach als Naturalisten gefasst werden. Die Erklärung der Naturalisten als solcher Lante, die mit einer natürlichen Begabung für die Wissenschaft ausgerüstet, die Kunst ergriffen haben und nun darauf ausgehen, Untersuchungen anzustellen und Thatsachen mitzutheilen, dagegen das Leben, das allein die Kunst wiedergeben kann, nicht zu übermitteln vermögen, ist ja hübsch; und richtig ist es auch, dass diese Maler viel Arbeit darauf verwendeten, durch ihre Studien blosses Material für weitere Fortschritte zu beschaffen; eine Kunst der Geschicklichkeit war das aber nicht allein, sondern es wurde auch ein neuer, auf der treuen Naturbeobachtung beruhender Stil vorbereitet (V). Der individuelle Charakter bei Domenico Veneziano wird etwas zu stark betont: jenen war er nicht weniger eigen, wenn auch von einer weniger ansprechenden Art. Die Bezeichnung Fra Filippos als eines geborenen Illustrators und Genremalers, der nur durch die starke Anlehnung an Masaccio es bis zum Monumentalstil gebracht habe, erscheint nicht richtig; sein Ausdruck ist nicht übertrieben, wohl aber dadurch ins Auge fallend, dass er viel mehr auf lyrische Stimmung als auf dramatische Bewegung ausging; denn er war vor Allem eine Dichterseele, auf die somit der Ausdruck: Genremaler der Seele ganz gut passt (VI). In den folgenden Capiteln werden die Künstler, die wie Baldovinetti, die Pollaiuoli die eigentliche Frührenaissance zuerst zum vollendeten Ausdruck brachten, mit liebevollem Eingehen behandelt, wobei das Wesen der Illusion dahin analysirt wird, dass sie in der Darstellung von Bewegungen liege, die in keinem Augenblick wirklich

seien, sondern nur durch den Anregungsgehalt der einzelnen dargestellten Formen so erscheinen (VII, VIII). Verrocchio wird namentlich als Vorgänger Lionardo's gewürdigt, während er andererseits auch als Fortsetzer des Monumentalstils der Castagno u. s. w. Beachtung verdient hätte (IX). Der mangelnde Sinn für diese ganze Richtung, die man als die kraftvoll repräsentative bezeichnen könnte, lässt den Verf. auch Ghirlandaio viel zu sehr unterschätzen und in ihm nur einen Geschichtenerzähler und Costümmaler erblicken, von dem er eigentlich bloss die Fresken der Cappella Sassetti in Sta. Trinità gelten lassen möchte, während doch auch seine Repräsentationsbilder in Sta. Maria Novella, abgesehen von ihrer geschmacklosen Häufung, ein echtes und nothwendiges Erzeugniss des florentinischen Lebens sind und zugleich in ihrer vollendeten Raumdarstellung eine Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel bilden, die der Anregung der damals über ganz Italien verbreiteten Werke des vlämischen Realismus zu verdanken ist (X).

War Lionardo auch ein Genie so umfassend wie Dante und Shakespeare, so heisst es sein Bild ins Uebermenschliche erheben, wenn man meint, die Malerei, in der er doch Werke wie das Abendmahl und die Schlacht von Anghiari geschaffen, habe nicht ein Hundertstel seiner Kraft in Anspruch genommen. Alle seine wissenschaftlichen Untersuchungen waren doch wesentlich der Ergründung der äusseren Erscheinung der Welt gewidmet, die er zu demselben Zweck auch in ihrem Wesen zu erfassen suchte, aber nicht als Erklärer sondern als Nachschöpfer; von der Anschauung ging er aus, sie verdichtete sich ihm zu malerischen und plastischen Gebilden und sie legte er jenen wissenschaftlichen Untersuchungen zu Grunde, die seinem Geist Beschäftigung gaben, ihn in seinen künstlerischen Ueberzeugungen bestärkten und seinen Schöpfungen erst die wahre Kraft und Fülle verliehen (XI). Dass Botticelli erst hier, am Schluss der Frührenaissance, seinen Platz findet, ist sehr zu billigen, ebenso die Parallele, die in Bezug auf die Kunst der linearen Decoration zwischen ihm und den Japanern gezogen wird; denn mit der einfachen Geschlossenheit griechischer Kunst hat eine solche Richtung, die wesentlich auf die Erzeugung von Stimmung hinarbeitet, nur wenig gemein (XII). Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto fügen sich den vorgenannten Meistern nur insofern an, als sie auf deren Schultern stehen; das Empfinden und Streben ist bereits ein ganz anderes (XIII). Dagegen ist Michelangelo noch ganz herber Quattrocentist; ja der Verf. kann seine Darstellung sogar mit der Bemerkung zu einem harmonischen Abschluss bringen, dass zwischen ihm, dem Vollender, und Giotto, dem Begründer, eigentlich kein Gegensatz bestehe. Die Durchbildung der Form, woran die florentiner Kunst während zweier Jahrhunderte gearbeitet hatte, ist hier zu einem solchen Grade und einer solchen Bedeutung gediehen, dass für Michelangelo die Kunst und das Nackte eigentlich identische Begriffe sind. Deshalb urtheilt auch B., dass die Badenden das grösste Meisterwerk der Figurenzeichnung in der Neuzeit gewesen sein müssen. *W. v. Seidlitz.*

L'Art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres par **Jules du Jardin.** Reproductions des œuvres originales des Maîtres. Illustrations dans le texte par **Josef Middeleer.** Arthur Boitte. Bruxelles. 1896. 4⁰. S. 214. Taf. 48.

Eine allgemeine Geschichte der flämischen Malerei muss noch geschrieben werden. Die Bücher von Michiels und von Wauters haben diese Lücke nur theilweise ausgefüllt: das erste wegen seiner Ungenauigkeiten, das zweite wegen seiner beabsichtigt summarischen Behandlung. Die von du Jardin und Middeleer unternommene Arbeit ist daher höchst lobenswerth, nur haben sich die Autoren, um es gleich zu sagen, keine Rechenschaft von der Schwierigkeit des Unternehmens gegeben. Der Gesammtheit der flämischen Kunst in allen ihren Zweigen sechs reichlich illustrirte Bände zu widmen, erfordert eine weitgehende Kenntniss des ganzen Gegenstandes, die auch durch den besten guten Willen nicht zu ersetzen ist.

Unter Beihülfe der Photographie kann man heute mit einem summarischen Text ein Gesammtbild der Elemente geben, die einem Werke, wie das besprochene, zu Grunde liegen. Hier aber haben wir eine verhältnissmässig nur geringe Zahl von Abbildungen, die in einem Text ertränkt werden, dessen Kritiklosigkeit Jedem, der nur einigermassen mit dem Gegenstand vertraut ist, sofort in die Augen springt.

Als geschickter Zeichner verziert Middeleer mit flotten Skizzen die Seiten seines Mitarbeiters. Seine Skizzen aber sind zumeist nur Auszüge aus reichen Compositionen und manchmal, wenn es sich um Gesammtdarstellungen handelt, sind diese in einem so verkleinerten Maassstab wiedergegeben, dass der Character der Originale vollständig entstellt wird.

Die Lichtdrucke sind vielfach sehr unvollkommen gerathen und ihre Auswahl ist oft so unglücklich als möglich. Es wäre richtig gewesen, in den Abbildungen für die Meister besonders characteristische Beispiele zu geben. Zumeist aber werden bei den den belgischen Museen entnommenen Illustrationen ganz kritiklos offenbar irrthümliche oder doch wenigstens sehr discutirbare Bestimmungen angenommen.

Hieronymus Bosch ist durch eine Abbildung des Engelsturzes in der Brüsseler Galerie vertreten, während wir doch alle wissen, dass es sich hierbei um ein Bild des alten Pieter Breughel handelt. Diesen letzteren wiederum repräsentirt der Kindermord, gleichfalls in der Galerie zu Brüssel, während es doch zweifellos ist, dass sich das Original im Museum zu Wien befindet. Eine Skizze von Roger's Kreuzabnahme hält sich an die Copie im Pradomuseum. Um Justus von Gent und Gerard von der Meire zu illustriren, holen die Autoren die Beispiele aus dem Antwerpener Museum und Bouts ist durch ein Abendmahl des Brüsseler Museums illustrirt, das ganz gewiss nicht von diesem Meister stammt. Patenier vertritt ein Christus im Schooss der Maria, ein Bild, das nach dem Urtheil der besten Kenner dem Quinten Massys angehört. Von van Dyck, von dem man Portraits genug zur Auswahl hatte, findet sich als Hauptwerk die Dame mit dem Handschuh der Sammlung Du Bus de Givignées, ein ausgezeich-

netes Werk, das aber Niemand dem berühmten Bildnissmaler zuschreiben kann.

Nach all' diesen Beispielen braucht kaum erwähnt zu werden, dass auch der Text von du Jardin keineswegs den Werth hat, den man nach den angekündigten langwierigen und tiefgehenden Studien des Verfassers zu erwarten berechtigt war. Diese Studien machten um so grössere Schwierigkeiten, als sie von einem Schriftsteller unternommen wurden, der mit der Fachlitteratur wenig vertraut war. Aber wenn es der Verfasser vermeidet, seine Quellen zu nennen, so folgt daraus nicht, dass die Summe seiner Anleihen eine geringe wäre. Zum Mindesten ziemte es sich, Diejenigen zu nennen, die die Elemente geliefert haben für gewisse, dem Anschein nach neue Mittheilungen, die vorgebracht werden. Die Ideen eines Autors mögen ihm vollständig eigen sein und sich doch auf historische Unterlagen gründen, deren Herkunft man nicht verschweigen darf, besonders wenn diese der neuesten Forschung angehören.

Der Stil du Jardin's, so persönlich er ist, verräth die Decadentenschule, die heutzutage in Belgien so geschätzt ist. „Malgré l'inflorescence eurythmique des somptuosités supraterrestres, des joyaux et des richesses adornant les Séraphins, les Chérubins, les Dominations, une angoissante pensée ternit cette page. . . . Telle ne fut pareille la cognition animique de Rogier van der Weyden.... Sa verbification peinte ne se mélancolisa pas en poignances acerbes, mais résignées.“ Diese auf's Gerathewohl herausgegriffenen Phrasen geben eine hinlänglich genaue Vorstellung von dem Character des Textes.

Sicher ist, dass Diejenigen, denen dieses Buch das letzte Wort der historischen Wissenschaft bedeutet und die ihre Kenntnisse auf die phantastischen Annahmen unserer Autoren gründen, sich einigermassen in Verlegenheit sehen werden an dem Tage, da endlich einmal die Kataloge der Museen von Antwerpen und Brüssel von den mannigfaltigen Ergebnissen der modernen Forschung Notiz genommen haben werden. *H. H.*

J. F. v. Someren, Beschrijvende Catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders, Amsterdam 1888—1892. II Bde. 8°. S. 243 und 809.

Referent beabsichtigt, über dies bereits vor einigen Jahren erschienene Werk viel Gutes zu sagen, möchte sich aber vorher über einen Punkt aussprechen, den er durchaus nicht zu billigen vermag.

Es ist dies die Anordnung des Werkes als eine Fortsetzung von Frederik Muller's bekanntem Portraitkatalog vom Jahre 1853. Dieser war für damals gewiss eine vortreffliche Leistung, aber den neueren Ansprüchen der Iconographie genügt er seit Langem nicht mehr. Nun sollte es vor dem Tribunal der Wissenschaft verboten sein, zu einem veralteten, vollständig vergriffenen Werke ein Supplement herauszugeben von mehr als doppeltem Umfang, das ohne Heranziehung des ursprünglichen Buches lückenhaft, in vielen Fällen sogar unbrauchbar ist.

Jetzt jedoch, wo — ich weiss zwar, durch äussere Umstände veranlasst — bei diesem Riesenwerke ein solcher Fehler begangen ist, haben wir das Buch zu nehmen wie es ist und dankbar den Fleiss und die Sorgfalt anzuerkennen, womit ein so ungeheueres Material zusammengetragen ist.

In dem ersten Bande werden auf etwa 250 Seiten ebensoviele Werke beschrieben, in denen Bildnisse enthalten sind. Die Beschreibungen genügen allen Anforderungen der Bibliographie und sind, so oft ich in der Lage war sie zu controliren, durchaus zuverlässig. Letzteres gilt auch von den Beschreibungen der Einzelportraits, deren der zweite Band auf circa 800 Seiten mehr als 7300 giebt, ungerechnet die zahlreichen Ergänzungen zu den bereits in Muller enthaltenen Bildnissen. Es ist sehr zu loben, dass van Someren seinem Vorgänger nicht in seinen Abschweifungen gefolgt ist. Die gezeichneten Portraits, die gar nicht hingehörigen Grabmäler, Leichenbegängnisse (z. B. de Ruyter's), endlich auch die Ausländer, die von Muller oft bei den Haaren herangezogen waren (z. B. Alexander Volta, Professor zu Pavia, Auswärtiges Mitglied eines gelehrten Instituts!), sind fortgelassen. Nicht ganz ersichtlich sind die Gründe der Auswahl bei den Portraits auswärtiger Fürsten, die wie Carl V. und Napoleon I auch über Holland regiert haben.

Einige Punkte von secundärem Interesse, die ich anders gewünscht hätte, sind folgende. Die besondere Nummerirung der Fürstenportraits in Anschluss an Muller giebt zu Verwechselungen Anlass. Ein Citat „van Someren Nr. 606“ kann ein Portrait Ferdinand Bol's und König Wilhelm des Ersten bezeichnen. Wollte man durchaus eine Trennung, so hätte die erste Rubrik z. B. cursiv gedruckt werden können.

Die zahlreichen Ergänzungen zu Fred. Muller sind sehr schwer aufzufinden und zu citiren: diejenige zu Muller 4625 steht z. B. zwischen van Someren 4706 und 4707, diejenige zu Muller 4631 zwischen van Someren 4713 und 4714. Man hätte entweder sämmtliche Ergänzungen und Verbesserungen den neuen Beschreibungen vorangehen lassen müssen oder die Nummerirung Muller's beibehaltend, die neuen Portraits mit Buchstaben bezeichnen, sodass Ergänzung zu Muller 4631 z. B. zwischen van Someren 4630 z und 4631 a gekommen wäre.

In dritter Linie hätte ich gewünscht, dass der Verf. sich bei den Angaben über die Originale, nach denen die gestochenen Portraits gefertigt sind, nicht auf das Wörtchen „Nach“ beschränkt hätte. Nach Rembrandt kann z. B. heissen nach einem Gemälde, einer Zeichnung oder einer Radirung Rembrandt's. Es ist oft von grossem Werth, Genaueres zu erfahren. Daher hätte man 1. die Legende des zu beschreibenden Portraits wörtlich citiren sollen: Rembrandt pinx. etc, und 2. wo eine solche fehlt die Entlehnung aber bekannt oder nachweisbar ist, solche zwischen [ ] angeben müssen.

Der Werth eines Katalogs, wie der vorliegende liegt aber nicht in erster Linie in solchen Nebensachen, ja sogar auch nicht in seiner Vollständigkeit. Jedermann, der sich selbst je damit befasst hat, irgend ein

auch nur einigermassen umfangreiches Oeuvre zusammenzustellen weiss, wie unerreichbar Vollständigkeit ist, und wer ohne Sünden ist, werfe den ersten Stein! Von weit mehr Gewicht ist die Genauigkeit und Zuverlässigkeit des Gebotenen und diese sind, wie gesagt, sehr befriedigend. Das Buch wird für Jeden, der sich mit holländischer Geschichte oder Iconographie, Malerei oder Kupferstichkunst beschäftigt, ein unentbehrlicher Führer sein.

Das letzte Wort ist freilich durch van Someren noch nicht gesprochen. Dazu fehlt zu oft die kritische Würdigung der Bildnisse, m. a. W. der Nachweis, ob sie Originalportraits oder Copien anderer Bildnisse oder sogar Copien von Copien sind. Es ist meistens von weit grösserem Interesse zu wissen, dass ein bestimmtes Portrait das Original sämmtlicher übrigen ist, als die Beschreibungen zu besitzen von zwölf oder mehr Blättern, von denen man nicht weiss, welches auf Originalität Anspruch erheben kann. Nach dieser Richtung bleibt noch Vieles zu thun übrig, eine Riesenaufgabe, die nur durch das Zusammenwirken mehrerer Iconographen, deren jeder ein bestimmtes Gebiet zur Bearbeitung übernimmt, gelöst werden kann. *Corn. Hofstede de Groot.*

Graphische Kunst.

Sammlung Lanna, Prag. Das Kupferstichkabinet. Wissenschaftliches Verzeichniss von **Dr. Hans Wolfgang Singer.** 2 Bände. Selbstverlag. Prag 1896. 8°. S. 1032.

Verzeichnisse von Kupferstichsammlungen kennt man in Deutschland eigentlich nur unter der Form von Auctionscatalogen, und obwohl diese mitunter von vorzüglichen Kennern der Materie abgefasst sind — ich erinnere nur an die für die Fachlitteratur unentbehrlich gewordenen Cataloge von R. Weigel, J. A. Börner und H. G. Gutekunst — so bleibt ihre Zuverlässigkeit doch immer eine beschränkte, weil sie ja in erster Linie für den Verkauf geschrieben sind, und die schmückenden Beiwörter auch da nicht fehlen, wo sie billig unterdrückt werden sollten.

Von Catalogen, die nicht für den Verkauf abgefasst wurden, sind die bekanntesten Paignon-Dijonval (1810), Malaspina (1824), Wilson (1828), Cicognara (1837), v. Quandt (1853) und namentlich die luxuriös gedruckten englischen von Morrison (1868) und Richard Fisher (1879). Vollständige Cataloge öffentlicher Sammlungen existiren überhaupt nicht, wären ja auch naturgemäss nur bei stagnirenden Cabinetten möglich. Die grösseren Sammlungen mussten sich begnügen, Verzeichnisse einzelner Abtheilungen oder summarische Cataloge zu veröffentlichen, in denen nur das Wichtigste hervorgehoben wurde.

Es kann hier gleich im Voraus gesagt werden, dass der Catalog v. Lanna die genannten älteren Werke sämmtlich weit hinter sich lässt, und dass überhaupt noch kein Kupferstich-Catalog, weder von einer öffent-

lichen, noch von einer Privatsammlung erschienen ist,[1]) der mit gleicher Sorgfalt und Genauigkeit gearbeitet und gleich übersichtlich und practisch für den Handgebrauch angeordnet wäre. Der Verfasser erweist hier seine volle Berechtigung, auch in Fragen der ernsten Detailforschung das Wort zu ergreifen, und wenn ihm — wie das bei einer so grossen Arbeit selbstverständlich ist — hier und da Irrthümer nachzuweisen sind, hat er die Fachlitteratur meist mit einer Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit zu Rathe gezogen, weiss in der Regel so genau, auf was es bei jedem Meister ankommt, dass er der Anerkennung aller Freunde graphischer Kunst, die seinen Catalog benutzen werden, sicher sein kann.

Das Werk zerfällt in zwei Bände mit zusammen 10 041 Nummern auf mehr als 1000 Seiten. Die I. Abtheilung umfasst das XV. Jahrhundert mit 189 Nummern, zuerst die Holzschnitte, unter denen sich fast alle Blätter der Weigeliana befinden, die Schreiber unbekannt geblieben sind, sodann die Kupferstiche, welche wichtige Unica vom Meister der Spielkarten und Meister des h. Erasmus, eine vortreffliche Auswahl von Stichen Schongauer's und Israhel's van Meckenem enthalten. Von selteneren Blättern dieser frühesten Periode seien erwähnt das jüngste Gericht von Alart Du Hameel L. 2. und der h. Christoph L. 4, die Gefangennahme Christi vom Meister IAM von Zwolle B. 4, die Flucht nach Aegypten vom Meister · L · · P. 3, das Schiff vom Meister W L. 37 und zehn Blatt von Wenzel von Olmütz, darunter der Papstesel L. 66, die Lautenschlägerin L. 67 und die grosse Monstranz L. 80.

Die II. Abtheilung enthält das unvergleichliche Dürer-Werk, das namentlich im Hinblick auf die Holzschnitte wohl alle übrigen Sammlungen, auch die öffentlichen, an Umfang und Gewähltheit der Abdrücke übertrifft, und die Kleinmeister mit ihrem Gefolge. Gerade in dieser Gruppe, die Herr v. Lanna mit besonderer Liebe gepflegt hat, liegt die Stärke der Sammlung. Albrecht Altdorfer ist mit 149 Blatt vertreten, darunter etwa die Hälfte der seltenen Pokale und Ziergefässe B. 75—96, der h. Christoph Friedländer p. 11, der Krieger bei den Säulen Schmidt 57 und der Farbenholzschnitt der Schönen Maria von Regensburg B. 51 (von 4 Platten). Von Barthel Beham sind 15 der selteneren, nur bei Passavant, Seidlitz und Aumüller beschriebenen Blätter vorhanden. Am Werk des Hans Sebald Beham fehlen nur 7 von den 259 bei Bartsch beschriebenen Stichen. Der Catalog zählt mit den Etats, Doubletten und Copien 532 Nummern, Stiche und Holzschnitte auf. Vorzüglich vertreten sind Binck, Brosamer, Brun und Claes. Die Werke der de Bry, Delaune, Leblond, Callot sind von seltener Reichhaltigkeit, von Goltzius ist eine Auswahl seiner besten Arbeiten vorhanden, ebenso von de Gheyn.

Unter den 153 Holzschnitten Hans Holbein's findet sich der Todtentanz vollständig in Probedrucken. Vom Meister von 1551, über den leider

[1]) Ich spreche natürlich nicht von den Ornamentstich-Sammlungen der Kunstgewerbe-Museen.

immer noch ein genügender Oeuvre-Catalog fehlt, sind 28 Blätter vorhanden. Dass Wenzel Hollar in einer Prager Sammlung vorzüglich vertreten ist, versteht sich eigentlich von selbst. Die Abtheilung der Monogrammisten endlich zählt 343 Nummern. Unter den hierher gehörigen 68 Holzschnitten erwähne ich die beiden grossen Blätter vom Monogrammisten DS, von denen Passavant (IV. 338. 1.) nur das erste, S. Anna selbdritt, kannte. Die Kreuzigung ist nach dem Lanna'schen Exemplar von Lippmann im III. Bande seiner „Kupferstiche und Holzschnitte“ (No. 36) publicirt. Zwei andere Holzschnitte desselben sehr merkwürdigen und wohl eher süddeutschen als niederrheinischen Künstlers vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts: Die Madonna und der Schmerzensmann als Gegenstücke beschreibt Nagler in den Monogrammisten (II. No. 1355 und 1368), hält sie aber irrthümlich für Metallschnitte. Ich fand beide unlängst in der Sammlung der Universitätsbibliothek zu Erlangen. In der Nischenarchitectur, vor der die Figuren stehen, mischen sich gothische Reminiscenzen mit Renaissancemotiven, und die Madonna steht ersichtlich noch unter dem Eindruck von Schongauer's kleinem Stich B. 27, von dem bekanntlich auch Dürer's Madonna mit dem Stirnband B. 30 stark beeinflusst ist.[2])

Der zweite Band enthält den Schluss der II. Abtheilung, d. h. des XVI. und XVII. Jahrhunderts, u. A. die Niellen, Pencz, Schäufelein, Springinklee, Sibmacher und Solis, Crispin de Passe, die Werke der Sadeler und Wierix, endlich die grosse Menge der Anonymen (409 Nummern). Die Abtheilungen III und IV: Italienische Stiche und Holzschnitte, sind nicht sehr umfangreich, doch finden sich auch hierin werthvolle Blätter von Barbari, Giov. Antonio da Brescia, den beiden Campagnola, Meister J B mit dem Vogel, Benedetto Montagna, Nicoletto da Modena und Marcanton, dessen Name sonderbarer Weise consequent „Mark Anton“ geschrieben ist. Abtheilung V umfasst die holländischen Radirungen, u. A. ein ausgezeichnetes Ostade-Werk und einen sehr guten Rembrandt (268 Nummern), Abtheilung VI die englischen, französischen und holländischen Helldunkelholzschnitte, Abtheilung VII die französischen und holländischen Bildnissstecher. Aus der VIII. Abtheilung: Schabkunst, Punktirmanier, Aquatinta, Farbendruck seien das Haupt Johannes des Täufers von Th. C. Fürstenberg, mehrere Blätter von Thomas von Ypern und die vorzüglichen Earlom's hervorgehoben. In Abtheilung IX (das achtzehnte Jahrhundert) sind die Radirungen von Boissieu und das Werk Chodowiecki's (314 Nummern) sehr gut vertreten. Von G. F. Schmidt und Wille sind die Hauptblätter vorhanden. Abtheilung X: Das neunzehnte Jahrhundert, enthält eine grosse Anzahl der Radirungen von Erhard, Klein und Gauermann, namentlich aber das prachtvolle, von Apell zusammengebrachte Ludwig Richter-

---

[2]) Vergl. A. Schmid im Repertorium XV. p. 22.

Werk (305 Nummern). Es fehlen nach Hoff nur 13 Blatt. Die XI. und letzte Abtheilung endlich umfasst die Kupferstiche und Holzschnitte in gebundenen Werken. Die Anordnung dieser Abtheilung nach den Druckorten unter Voranstellung der Jahreszahlen ist sehr übersichtlich, und die bibliographische Genauigkeit der Titelangaben verdient besonders anerkannt zu werden. Ungemein sorgfältig gearbeitete Register nach den Stecher- und Holzschneidernamen, nach den Malern und Bildhauern, nach den Schriftstellern, Verlegern und Druckern, zu denen noch ein Bildniss- und Sachregister kommen, erleichtern die Benutzbarkeit des Catalogs für jeden Zweck. Eine grosse Menge von Stichen und Holzschnitten beschreibt Singer zum ersten Mal, und viele täuschende Copien sind besser und gründlicher gekennzeichnet, als es in der bisherigen Fachlitteratur der Fall war. Auch der werthvollen Bemerkungen, die überall eingestreut sind, wie bei No. 2966 über Dürer's Degenknopf, bei No. 3675 über die Doppelausgaben der frühen Dürer'schen Holzschnitte etc. etc. sei rühmend gedacht.

Die dem Werke beigegebenen 31 Tafeln mit 45 vortrefflichen Heliogravüren sind nicht nur schmückende Beigaben des Textes, sondern bringen ausschliesslich Inedita, deren Reproduction um so dankbarer anzuerkennen ist, als viele von ihnen dadurch dem Urtheil der Fachwelt unterbreitet werden. Singer's auch von dem Unterzeichneten wiederholt verfochtenes Princip, dass man zur Illustration von Werken über den Kupferstich nur inedirte Blätter wählen soll, findet allmählich auch von anderer Seite die erwünschte Beachtung, und vielleicht gelangen wir doch noch einmal an das Ziel, in den öffentlichen Kupferstichcabinetten wenigstens alle selteneren Blätter des XV. und XVI. Jahrhunderts in Reproductionen vereinigt zu finden.

Um gleich hier einige Bemerkungen an die Abbildungen zu knüpfen, erwähne ich, dass das vorletzte Wort der Legende auf den h. Eusebius vom Meister S (Taf. VII) jedenfalls „socyis“ zu lesen ist, nicht „sonus“: S. esebius cum sociis suis. Seine vier Gefährten sind in den Seitennischen des Bogens als Statuetten dargestellt. — Der h. Andreas (Taf. VIII) kann, wie der Verf. im Verzeichniss der Abbildungen selbst richtig hervorhebt, nicht von dem bekannten, productiven niederländischen Meister S herrühren, sondern gehört einem künstlerisch höher stehenden Stecher S an, der dem Lucas van Leyden zeitlich und örtlich verwandt ist. — Dass der Bassgeiger (Taf. XII) kein Altdorfer sei, lehrt ein Blick auf die Abbildung. — Die h. Familie (Taf. XVII) rührt schwerlich von Binck her, unter dessen Namen sie im Catalog nach Aumüller figurirt. Dieser beschreibt das Blatt in seiner, besser ungedruckt gebliebenen Monographie über Binck und Claessen bei Binck unter No. 36 und bei Claessen unter No. 42, ohne die Identität des Stiches zu erkennen. Die letztere Zuweisung ist jedenfalls die richtigere. — Das von Aumüller (No. 148) dem Binck zugeschriebene Rundbild eines Fürsten (Taf. XX) wird von Bartsch (X. 166. 1.) vorsichtiger Weise bei den Anonymen aufgeführt. Er irrt jedoch, wenn

er den Dargestellten für Franz I. von Frankreich hält. Es ist offenbar Karl V., wie auch Passavant (IV. p. 269) bereits richtig vermuthet. — Die Allegorie auf die Gerechtigkeit und Klugheit (nicht „Vorsicht") Taf. XXIII wird von Singer richtig dem Allart Claessen zugewiesen. Es ist aber keine Copie nach Cornelis Matsys B. 2, wie Verf. anzunehmen geneigt scheint. Desselben Meisters Taufe Christi (Taf. XXIV) ist in dem leider bei uns wenig bekannten Schriftchen von Evans: Additional Notes to „Le Peintre-Graveur" of Bartsch (London 1857) No. 64 beschrieben. — Die köstliche Pietà (Taf. XXVII), welche im Catalog nach Wessely's Supplementen dem Brosamer zugeeignet wird, ist ein characteristischer Baldung, dessen Monogramm das Blättchen in Spiegelschrift am Kreuzesstamm trägt. Ausser den sechs von Bartsch und Passavant beschriebenen seltenen Kupferstichen des Strassburger Meisters,[3]) zu denen ich in Gotha einen siebenten (inzwischen von Térey publicirt) fand, ist dies die achte derartige Arbeit Baldung's, die bekannt wird. Singer hat die Zuweisung im Verzeichniss der Abbildungen schon selbst berichtigt. — Die runde Darstellung Christus und Zaccheus auf derselben Tafel wird im Catalog einem deutschen Monogrammisten G zugeschrieben. Ich möchte sie eher für eine Arbeit des Cesare Reverdino halten, dessen Monogramm CR ich in dem vermeintlichen G zu erkennen glaube. Auch die Jahreszahl 1534 würde für diesen italienischen Künstler passen, dessen Stichweise etwas Germanisches hat, und dessen übrige Blätter zwischen 1531 und 1561 datirt sind. — Die h. Apollonia (Taf. XXIX) könnte in der That vom Meister mit dem Krebs gestochen sein, dem sie Singer zuschreibt.

Alle Freunde des Kupferstichs werden es Herrn v. Lanna Dank wissen, dass er durch die Veröffentlichung dieses mustergiltigen Catalogs seine herrliche Sammlung, die bisher lange nicht ihrem Werth entsprechend bekannt war, der wissenschaftlichen Benutzung zugänglich gemacht hat. Es ist eine Freude, zu sehen, was der im Stillen wirkende Sammeleifer eines feinsinnigen Kunstfreundes zusammenzubringen wusste, und gar manches öffentliche Cabinet könnte sich ein Beispiel daran nehmen, wie man sammeln soll. — Möge es dem Besitzer gefallen, uns bald auch mit einem Catalog seiner Handzeichnungen zu überraschen und möge er dafür eine so tüchtige Kraft finden, wie es ihm für den Catalog seiner Kupferstichsammlung gelungen ist. *Max Lehrs.*

---

[3]) Ein von Nagler in den Monogrammisten (III. p. 357) nach R. Weigel's Lagercatalog No. 14 904 beschriebenes Blatt mit der Beweinung Christi ist — seltsamer Weise — eine Copie von Hercules Seghers nach Baldung's bekanntem Holzschnitt B. 5 und befindet sich jetzt in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden, wo es unter Hans Baldung Grien (No. 3087) eingeordnet ist.

Museen und Sammlungen.

Aus Brüssel. Das königliche Museum hat sich im Laufe der letzten Monate lebhaft bemüht, interessante Erwerbungen zu machen, aus deren Zahl Werke des 15. und 16. Jahrhunderts hervorzuheben sind.

Die Brüsseler Galerie, die an Gemälden des 15. Jahrhunderts bereits sehr reich ist, geht mit um so grösserem Eifer an die Vermehrung dieser Abtheilung, wie es verhältnissmässig schwer ist, auf dem Felde der Malerei des 17. Jahrhunderts mit den grossen Sammlungen in Wettbewerb zu treten. Von einer Commission verwaltet, kann die Sammlung nicht durch unverhoffte Funde bereichert werden, wie sie den unabhängigen Museumsdirectoren zuweilen auf ihren Forschungswegen vorkommen.

Eine italienische Schöpfung der unter Mantegna's Herrschaft stehenden Schule von Padua ist wohl geeignet, die Specialisten zu interessiren. Das kürzlich aus Italien gebrachte Bild, über dessen Herkunft der Verkäufer nähere Angaben nicht machen wollte, hat ziemlich grosse Maasse. Im Stile Mantegna's componirt, stellt es drei Hauptgestalten dar auf fast schwarzem Grund: Christus in der Mitte, zwischen dem hl. Thomas, der die Seitenwunde des Heilandes anrührt, und dem Täufer Johannes. Oben halten Putti eine Fruchtguirlande. Unten die Aufschrift in grossen Capitalzeichen: „Salvator Mundi Salva Uos".

Das Gemälde hat stark gelitten, zeigt aber immer noch bedeutende Eigenschaften, namentlich im Ausdruck. Die Gestalt des Täufers hat monumentalen Character und erinnert an die Stiche des Cesare da Sesto; die Ausführung, so weit sie bei dem jetzigen Zustand des Bildes zu beurtheilen ist, lässt eine Betheiligung Mantegna's ausgeschlossen erscheinen. Namentlich die Engel sind herzlich schwach. Im „Vasari" habe ich vergeblich nach einer Erwähnung dieses Gemäldes gesucht, das ursprünglich irgend eine Capelle geschmückt hat.

Eine Darstellung der Hochzeit zu Kana, eher deutschen als vlämimischen Ursprungs, ist ein hübsches Werk aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Der Vorgang ist sehr geschickt angeordnet in einem malerischen Raum. Die Gäste sitzen links an drei Seiten eines Tisches, der, verkürzt gesehen, gegen einen Wandvorhang aus rothem Brocat mit goldenen Blumen gestellt ist. Christus hat sich von der Tafel, deren rechte Seite

er allein einnimmt, abgewandt und umgedreht zu dem Diener, der vorn rechts die Krüge füllt.

Obgleich die Frische der Färbung auf einen vlämischen Meister schliessen lassen könnte, erscheinen die Typen eher deutsch und erinnern ein wenig an diejenigen Cranach's. Der Name des Hans von Kulmbach scheint mir vor dieser kleinen, besonders wohl erhaltenen Malerei genannt werden zu dürfen.

Die Gruppe von Adam und Eva auf schwarzem Grunde bietet ein Problem in anderem Sinne. Die Figuren haben etwa dreiviertel der natürlichen Grösse. Die Composition des Dürer'schen Stiches (B. 1) ist nicht zu verkennen, wenn sie auch etwas frei wiederholt ist. Das Bild gehört nicht etwa zu jenen Machwerken, deren Autor weiter nichts wollte, als eine getreue Nachbildung des Kupferstiches mechanisch geben. Es handelt sich hier ohne Zweifel um die Arbeit eines echten und tüchtigen Künstlers, so dass Namen wie Mabuse oder Massys genannt werden dürfen. Der Kopf der Eva z. B. ist reizend und vollkommen individuell. Dasselbe gilt von dem ausdrucksvollen bärtigen Kopfe Adam's — in Dürer's Stich ist Adam abweichend bartlos, in Seitenansicht dargestellt. Alles in Allem hat der Maler freilich Dürer's Erfindung benützt, dabei aber von seiner persönlichen Eigenart genug hineingelegt, dass wir sein Werk mit Interesse betrachten, zumal, da wir in der niederländischen Kunst derartige Entlehnungen nicht selten finden.

Ueber die Predigt Johannis des Täufers von Herry de Bles aus der Sammlung Schönlank ist nicht viel zu sagen. Die Malerei hat nicht gerade ausserordentliche Eigenschaften, ist aber unangreifbar authentisch, sowohl dem Stil nach, wie nach der Signatur, dem Käuzchen, das in einem Felsenloche verborgen ist. Die Landschaft ist sehr genau und eigenartig dargestellt, und die Figuren bestätigen die Auffassung des Meisters, die neuere Forschungen ergeben haben.

Von der Auction du Bus de Gisignies — die Sammluug gehörte dem Sohne des Besitzers der berühmten Galerie dieses Namens, die 1882 verkauft wurde — kamen zwei interessante Stücke in das Museum: eine gute Landschaft des Lucas van Vackenborgh und eine Darstellung von Geräthschaften, die dem jüngeren Brueghel und dem älteren David Teniers zugeschrieben wird. Das Monogramm des Letzteren ist auf der Tafel sichtbar, man kann es jedoch für unecht halten. Die Autorschaft Brueghel's scheint recht annehmbar, nach der Anlage sowohl, wie nach der Ausführung des Ganzen. Dargestellt sind Töpfe und irdene Schüsseln, die beladen sind mit ziemlich gewöhnlichen Esswaaren, darunter einem Schwarzbrote, in dem ein Messer steckt. Auf dem Teller, auf dem ein Hering liegt, steht eine Inschrift in vlämischen Buchstaben, ganz im Geiste Brueghel's. Das Bild ist sehr merkwürdig und verdient durchaus die Beachtung der Kenner um so mehr, als verwandte Werke selten sind.

Von Snyders rührt wohl — wenn auch nicht sicher — das Stillleben her, auf dem der Rest einer Signatur zu sehen ist. Die Ausführung

ist in mancher Hinsicht ungewöhnlich gut. Namentlich die Schalthiere sind durchsichtig und überraschend lebenswahr gemalt.

Nicht dagegen von Snyders, vielmehr sicher von Paul de Vos stammt die grosse Leinwand, die gleichfalls unter Snyders' Namen erworben wurde, auf der ein von Wölfen überfallenes Pferd dargestellt ist. Das Stück ist sehr decorativ, entbehrt aber der feineren Durchführung. Die weichliche Behandlung des Pferdes schliesst allein schon die Autorschaft Snyders' aus.

Ein kleines Fruchtstück von David de Heem interessirt besonders wegen der Signatur. Ob es sich um David Davidisz oder um seinen Antwerpener Namensvetter, der ein wenig später lebte, handelt, ist schwer zu sagen. Werke von beiden Meistern kommen selten vor.

Obwohl für das Ausland von geringerem Interesse, stellt sich das von 1816 datirte Familienportrait von Navez, dem belgischen Schüler David's, als eine sehr bemerkenswerthe Erwerbung dar. Es ist die beste Schöpfung, die dem zuweilen rühmlichen Meister der classischen Schule geglückt ist. Die Entstehungszeit erklärt die Ueberlegenheit dieser Arbeit gegenüber den anderen Schöpfungen des Malers. Navez hatte gerade eine Zeit lang in Paris gelebt und war dann seinem verbannten Lehrer nach Belgien gefolgt. In Italien war er noch nicht gewesen und liess sich von seinen Stammesinstincten zu merkwürdiger Schlichtheit leiten. Die Familien-Gruppe — Vater, Mutter und Kind — ist unbestreitbar vortrefflich gemalt und hält die Vergleichung aus mit den besten entsprechenden Leistungen der gleichzeitigen französischen Meister. Das Brüsseler Museum hat bei dieser Erwerbung sich nicht nur von wohlberechtigtem Patriotismus leiten lassen, sondern auch von wahrem Kunstsinn. —

In Brüssel ist die erste Lieferung erschienen von einer Publication, die die Hauptstücke des Kunstgewerbe-Museums, des Musée du Cinquantenaire in Abbildungen bringt. Die Publication ist eine gemeinsame Arbeit des Conservators Destrée mit Hannotiaux und Kymulen. Jede Tafel wird von einem beschreibenden, historisch kritischen Text begleitet. Das Werk wird aus 2 Bänden von je 80 Tafeln bestehen. *H. H.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

Versteigerung der Sammlung Warwick: Handzeichnungen alter Meister (20. und 21. Mai 1896) durch Christie, Manson and Woods in London.

Dieser Auction wohnten zahlreiche Sammler bei, J. P. Heseltine, Sir Charles Robinson, George Salting, Ludw. Mond aus London, P. Mattey und A. J. Doucet aus Paris, ferner Händler wie P. & D. Colnaghi, C. Davis, G. Donaldson, J. P. Richter, Fairfax Murray, Warneck u. A. Die Hauptblätter erzielten hohe Preise, dagegen ging manches Stück zweiten Ranges verhältnissmässig billig fort.

No. 17 Fra Bartolommeo, Kopf eines Jünglings in schwarzer Kreide 45 L. (J. P. Richter). — No. 26 Jac. Bellini, drei drapirte Figuren, in Sepia und Weiss auf grünlichem Papier 160 L. (G. Donaldson). — No. 27 Giov. Bellini, Selbstbildniss 36 L. (J. C. Robinson). — No. 28 Derselbe, Darstellung Mariae im Tempel 275 L. (J. P. Heseltine im Auftrag); — No. 29 Derselbe, Profilkopf 45 L. (C. Davis). — No. 30 Nic. Berchem, Ruinenlandschaft 16 L. — No. 47, 48 Fr. Boucher, nackte liegende Frauengestalten in schwarzer, rother und weisser Kreide, 36 L. und 74 L. (Französische Rechnung). Andere Boucher's: 10, 21, 16 L. und 2 L. 5. — No. 57, 58 A. Canaletto, Venetianische Ansichten 15 und 11 L. — No. 70 Benvenuto Cellini, Zeichnung für eine Fontaine, in rother Kreide 6 L. 10. — No. 81 Correggio, Heilige Familie mit Elisabeth und Johannes d. T. in rother Kreide 75 L. (J. P. Heseltine); — No. 82 Derselbe, Apollo aus dem Dome zu Parma 9 L. (Donaldson). — No. 90, 91 Rich. Cosway, Venus und Amor, Amor und Psyche, 9 L. 9. — No. 102 Jac. de Wit, jugendliche Bacchanten bei einer Panherme, 8 L. — No. 103 eine Mappe mit 37 Zeichnungen de Wit's nach den zu Grunde gegangenen Deckenbildern von Rubens in der Antwerpener Jesuitenkirche, 3 L. 10. — No. 113 Daniel Dumoustier, ausführliche Portraitstudie einer jungen Frau von 1616 in farbiger Kreide 42 L. — No. 114 Corn. Dusart, Bauernkneipe in Wasserfarben, 1690 datirt, 20 L.

Jetzt kamen einige Hauptnummern: die Dürer's, No. 115 sogenanntes Portrait des Lucas van Leiden, lebensgrosse Büste in schwarzer Kreide, sehr sympathisch und von grosser künstlerischer Wirkung, das Monogramm

durch dasjenige des Lucas substituirt, aber noch flau erkenntlich, L. 430 (P. & D. Colnaghi); — No. 116 ebenfalls lebensgrosse männliche Profilbüste, nicht ganz so ansprechend, 410 L. (dieselben); — No. 117 männliche Büste mit flacher Mütze, schwarze und weisse Kreide auf rothem Papier; hatte gelitten, L. 245 (C. Davis).

Auch Antony van Dyck, der jetzt folgte, erzielte anständige Preise: No. 120 Portraitskizze Carl Ludwig's von Baiern in Tusche auf bläulichem Papier 28 L.; — No. 121 Damenbildniss in ganzer Figur; schwarze Kreide 43 L. (J. P. Heseltine); — No. 122—128 bzw. 8 L. (P. & D. Colnaghi) 10 L.; 1 L.; 6 L. 10; 3 L. 5; 7 L. 15 und 8 L.

No. 129 G. v. d. Eeckhout; zwei Stücke, von denen das eine gar nichts mit Eeckhout zu thun hatte, das andere, Abraham, Hagar und Ismael fortschickend, ihm zwar einigermassen ähnlich sah, aber doch wohl eher von Sam. van Hoogstraten herrührte, 4 L. 4. — No. 134 Thom. Gainsborough, Skizze in schwarzer und weisser Kreide für ein Damenportrait in ganzer Figur 50 L. 8 (P. & D. Colnaghi); — No. 135 desgleichen mit der Feder, leicht lavirt 44 L. 2 (J. P. Heseltine); — No. 136 desgleichen nach rechts, schwarze und weisse Kreide auf blauem Papier (P. & D. Colnaghi); — No. 137 zwei aquarellirte Landschaften 9 L. 18. 6. — No. 138 Landschaft mit Schafheerde, Pastel 12 L. 12 (Donaldson); — No. 139 zwei Landschaften 10 L. 10. — No. 143 Benv. da Garofalo, Madonna mit Heiligen 2 L. — No. 144 Gaudenzio Ferrari, Heimsuchung aus der Sammlung des Jan Pzn. Zomer und Sybille 5 L. 15 (P. & D. Colnaghi). — No. 145 Domenico Ghirlandajo, Krönung Mariae, Federzeichnung auf röthlichem Papier in einer decorativen Einfassung von G. Vasari, in dessen Sammlung sie war; gestochen als Giotto 115 L. (P. & D. Colnaghi contra J. P. Richter). — No. 151 Schule Giotto's, der wunderbare Fischzug, auf der Rückseite ein segelndes Schiff, 40 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 152 Giorgione, zwei musicirende Männer in einer Landschaft, Federzeichnung mit guter Provenienz (Benj. West, Sir Thom. Lawrence, Wil. Esdaile) 35 L. (Donaldson). — No. 153 Hugo van der Goes, knieende Dame (Stifterin) mit hohem Kopfputz, Federzeichnung 33 L. (P. & D. Colnaghi).

Bei J. Bapt. Greuze entspann sich der Streit zwischen Frankreich und England, worin letzteres (P. & D. Colnaghi) siegte; — No. 158 Röthelstudien eines jungen Mannes und eines Mädchens in ganzer Figur 8 L. 8; — No. 159 Rückkehr des Schafhirten 48 L. 6; — No. 160 Kopf eines jungen Mädchens, aufblickend, 6 L. — No. 163 Alex. Grimou, Bildniss der Gräfin d'Olonne 14 L. 14 (P. & D. Colnaghi). — No. 146 Franc. Guardi, Küstenscene 10 L. (C. Davis); — No. 147 Derselbe, Oeffentlicher Platz, 40 L. (Colnaghi contra Salting); — No. 183 Hans Holbein jr.,? Theil einer Dolchscheide mit Gefechtsscene, 11 L. — No. 184 Melch. d'Hondecoeter, Pfau und anderes Geflügel, Aquarel; Adlernest (andere Hand) zusammen 24 L. — No. 190 angeblich Barth. van der Helst, Regentenstück, schwarze Kreide, der Hintergrund mit Bleistift retouchirt. (In Wirklichkeit der Entwurf Jacob Backer's zu seinem Regentenstück

vom Jahre 1651 im Amsterdamer Ryksmuseum, interessant wegen der später in die Composition gebrachten Aenderungen, 6 L. 6 (P. & D. Colnaghi für Holland). — No. 191 Jan van Huysum, Blumen 6 L. 10. — No. 194 Jacob Jordaens, Christus, die Händler aus dem Tempel treibend, und Christus vor Pilatus, in seiner bekannten Aquarellmanier, 20 L. — No. 196 Angelica Kaufmann, Embleme 16 L. — No. 200 Leendert van der Koogen, Büste einer jungen Frau, schwarze und rothe Kreide, 11 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 203 Nic. Lancret, Studie zweier Damen, von denen die eine sitzt, 32 L. (C. Davis). — No. 208 Sir. Thom. Lawrence, Kopf einer Dame in schwarzer und rother Kreide, sehr zart, 20 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 211 Pieter Lely, Studie für das Portrait der Mrs. Middleton, schwarze, rothe und weisse Kreide, 13 L. 2. 6. — No. 213 Lionardo da Vinci, Kopf eines niederblickenden Mädchens in schwarzer und rother Kreide, von Kennern angezweifelt, 480 L. (J. P. Richter; man sagte für L. Mond). — No. 218 Fra Filippo Lippi, Heiliger, einen jungen Mönch segnend, Federzeichnung, weiss gehöht auf graulichem Papier, 20 L. — No. 219 Jan Lievens, Landschaft mit flötenspielenden Schafhirten, Federzeichnung, auf der Rückseite voll bezeichnet: „de oude Jan Lievens“ 9 L. 10 (P. & D. Colnaghi). — No. 223 Nic. Maes, nähende Frau, sitzend in Vorderansicht, Röthel, gewaschen; Studie zu einem Bilde, 5 L. (P. & D, Colnaghi). — No. 225 Andrea Mantegna, Studie für einen Brunnen, lavirte Federzeichnung, 165 L. (Fairfax Murray). — No. 228 Masaccio, Cavalleriegefecht ausserhalb einer Festung, Federzeichnung mit Röthel, 36 L. 15 (P. & D. Colnaghi).

Als Schlusseffekt des ersten Tages kam nun No. 232, die schöne Kreidezeichnung Michel Angelo's, Maria mit dem Leichnam Christi, umgeben von vier weiteren Figuren, ungefähr 263 zu 275 mm gross. Der Kampf war scharf zwischen P. & D. Colnaghi und Sir Charles Robinson. Ersterer bot bis zu 1000 L. für das Britische Museum und erwarb schliesslich das Blatt für sich selbst für 1400 L. Später übernahm das Britische Museum dennoch das Blatt. Totalerlös des ersten Tages 5401 L. 4.

Die Auction des zweiten Tages fing an mit No. 237 Aless. Moretto, Madonna mit Bischof und vier Knaben, Feder- und Kreidezeichnung, weiss gehöht auf grünlichem Papier, L. 90 (Fairfax Murray contra Donaldson). — No. 241 Barth. Murillo, Bettlerjungen, sehr ausführlich in schwarzer und weisser Kreide auf bläulichem Papier. Sah nicht sehr vertrauenerweckend aus, eher eine Copie aus einem Bild, als eine Studie für ein solches, 20 L. (Donaldson). — No. 244 Mich. Barth. Olivier, Studie zweier Damen, schwarze, rothe und weisse Kreide, graues Papier, 35 L. (C. Davis). — No. 245 Adr. van Ostade, zwei Büsten alter Frauen in Aquarell; trotz der Bezeichnung wohl eher von Corn. Dusart, 5 L.; — No. 246 Bauernstube, aquarellirte Federzeichnung, von Ploos van Amstel facsimilirt und aus dessen Sammlung, daher zur Vorsicht mahnend, L. 38; — No. 247 Küche mit einem sitzenden Bauern, aquarellirte Federzeichnung, 35 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 249 Palma Vecchio, Pietà, lavirte

Federzeichnung 6 L. — No. 256 Parmegiano, Studie eines Knabenkopfes und geflügelte Victoria auf einem Blatt 10 L. 10. — No. 265 J. Bapt. Pater, vier Figurenskizzen auf einem Carton, 50 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 267 Perugino, Engel, Federskizze, 13 L. 10. — No. 292 Raffael, Studienblatt mit bewaffnetem Reiter, Mönch am Fuss des Kreuzes und würfelnden Soldaten, Sepia, weiss gehöht auf grünlichem Papier, 355 L. (C. Davis contra G. Donaldson); — No. 293 Derselbe, Skizze eines Apostels (ohne Kopf) nebst Studie eines Reiters, Federzeichnungen, 18 L.; — No. 294 Derselbe, Kopf einer alten Frau im Profil, schwarze und weisse Kreide, 41 L. (Donaldson).

Die Rembrandt's waren sehr verschiedener Qualität. Ausser den bereits im Katalog angezweifelten Nummern No. 314, Copie des bekannten Holford'schen Portraits 3 L. 3 (Fairfax Murray), No. 315 Kopf eines niederblickenden Alten und No. 316 Christus im Hause des Simon, welche weder mit Rembrandt, noch mit seiner Schule etwas zu thun hat, waren noch No. 298 Wegsendung der Hagar, No. 301 der Engel auf dem Grabe erscheint der Maria (12 L.) und No. 302 hl. Hieronymus (4 L. 4) schwerlich vom Meister, während auch No. 307, Mann sitzend und die Hände ausstreckend (32 L.) zu begründetem Bedenken Anlass gab. Bleiben übrig die Nummern 299 der alte Tobias, seine Frau und die Ziege, Federzeichzeichnung in zwei Tönen lavirt, 17 L.; — No. 300 Soldaten, würfelnd am Fusse des Kreuzes, mit der Rohrfeder, 22 L. (Fairfax Murray); — No. 303 knieende Frau im Gebet, Federzeichnung 6 L. (P. & D. Colnaghi); — No. 304 Geschichtliche Darstellung, Achilles und Briseis genannt, Federzeichnung 15 L. (Fairfax Murray); — No. 305 grossartig-breite, flotte und geistreiche Federskizze für ein Portrait, aus den fünfziger Jahren, wohl nicht mit Unrecht dem Jan Six nahegestellt, 150 L. (P. & D. Colnaghi; seitdem in den Besitz der Familie Six übergegangen); — No. 306 zwei Köpfe, unbedeutend, 2 L. 15; — No. 308 stehender männlicher Act, lavirte Federzeichnung, 22 L.; — No. 309 desgleichen, liegend, von hinten, nicht ganz zweifellos, 4 L.; — No. 310 knieende nackte Frau, lavirte Federzeichnung, zu einer Serie gehörig, von denen sich u. A. Blätter in Dresden, München, Paris und Oxford (Christ Church College) befinden, 15 L. (P. & D. Colnaghi für C. Hofstede de Groot); — No. 311 Ansicht der Stadt Rhenen, leicht erkenntlich an dem hohen, kuppelartig abgedachten Thurm, oft durch die Ruysdael's, van Goyen, du Bois, Herc. Seghers u. A. gemalt. Leider wurde diese geistreich skizzirte und mit starkem Lichteffect lavirte Federzeichnung aus des Künstlers reifster Zeit (um 1650) durch eine später aufgesetzte Bezeichnung und Datirung (1632) verunziert, 9 L. 10 (P. & D. Colnaghi für A. Bredius); — No. 312 Landschaftsskizze mit einem Dorf in der Ferne, 7 L. (Sir Charles Robinson); — No. 313 Skizze eines Kriegers, nach einer indischen Miniatur copirt, 9 L. (P. & D. Colnaghi für C. Hofstede de Groot). — No. 317 Guido Reni, Madonna, 5 L. — No. 325 zwei Jagdstücke von J. E. Ridinger, 8 L. — No. 328 Hyac. Rigaud, Bildniss des Herzog de Noailles und des Marschall Villeroi, schwarze Kreide,

10 L. (P. & D. Colnaghi). — No. 329 Hubert Robert, Italienischer Park mit Wasserfall, 15 L. 10. — Jetzt folgten die aquarellirten Zeichnungen des Thomas Rowlandson, für die verhältnissmässig hohe Preise erzielt wurden: No. 336 84 L.; — No. 337 31 L. 10; — No. 338 37 L. 5. 6; — No. 339 42 L.; — No. 340 13 L. 13. — No. 347 P. P. Rubens, des Künstlers Gattin auf dem Gemüsemarkt, fraglich, 56 L. 14; — No. 348 Erster Entwurf zum herrlichen Gruppenbildniss des Künstlers mit Frau und Kind, einst in Blenheim Palace, jetzt bei Alphonse de Rothschild in Paris, 45 L. (C. Davis); — No. 349 Engel, um eine Monstranz, rothe und schwarze Kreide 16 L.; — No. 350 Studie zum jüngsten Gericht, 19 L. — No. 364 Andrea del Sarto, Kopf eines lächelnden Knaben en face, schwarze Kreide, 65 L. (J. P. Heseltine). — No. 367 Bart. Schidone, Anbetung der Hirten, 5 L. 10 (J. P. Richter). — No. 375 P. v. Slingelandt, Bildhauer bei der Arbeit und No. 376 J. R. Smith, Kniestück einer Dame, zusammen 13 L. 13 (C. Davis für A. J. Doucet); — No. 377 Derselbe, zwei junge Damen, 65 L. 2. — No. 387 David Teniers jr., zwei Landschaften und ein hl. Antonius, 15 L. — No. 397 Tizian, Landschaft, Federzeichnung, 13 L.; — No. 398 Kopf eines jungen Mannes in Röthel, 9 L. 10; — No. 399 Felsenlandschaft 6 L. — No. 400, 401 J. M. W. Turner, je vier aquarellirte Landschaften, 15 L., 15 und 21 L.; — No. 403 Wassermühle, aquarellirt, 1794, 65 L. 2 (Agnew); — No. 404 Ruinenlandschaft 56 L. 14 (C. Davis); — No. 405 Desgleichen 50 L. 8 (Agnew).

Die zahlreichen Willem van de Velde's wurden meist in Convoluten verkauft; der Gesammterlös der 142 Stück (No. 409—424) war etwa 120 L. — No. 431 Ant. Watteau, ein Pilger, 115 L.; — No. 432 Skizze einer Dame, 85 L. (beide P. & D. Colnaghi für A. J. Doucet).

Der Gesammterlös der zweitägigen Auction war 8061 L.

C. H. d. G.

Versteigerung der Sammlung Arthur Seymour Esq. (4. Juli 1896) durch Christie, Manson and Woods, London.

Diese Sammlung, die dem Besitzer 70 000 Lstrl. gekostet haben soll, bot wenig Hervorragendes. Eine grosse Zahl von Bildern war überdies falsch benannt. So z. B. No. 2 Barth. van Bassen. — No. 3 W. v. Bemmel (R. v. Vries oder G. du Bois-artig). — No. 5 Jan Both (falsch bezeichnet; ein sehr netter und trefflich erhaltener de Heusch, 2100 M., Agnew). — No. 16 C. Decker, war Klaes Molenaer. — No. 23 J. v. Goyen (falsch). — No. 24 Dirck Hals, Doppelportrait (wohl eher Daniel Mijtens). — No. 26 de Heem (welcher? War M. Simons). — No. 29 J. v. d. Heyde (schwacher Nachahmer aus dem vorigen Jahrhundert); — No. 30 Derselbe (Copie nach dem Hamburger Bild aus der Sammlung Wesselhoeft). — No. 33 P. de Hoogh (schwacher Nachahmer); — No. 35 Derselbe (vermuthlich L. J. Hansen, ein Maler dieses Jahrhunderts). — No. 40 P. de Laer (eher Berchem-Nachahmer). — No. 42 Pieter Last-

man (höchstens niederländischer Bassano-Nachahmer). — No. 48 Gabriel Metsu (voll bezeichneter Joost van Geel, siehe unten). — No. 49 Metsu (Unsinn). — No. 55, 56 A. v. d. Neer (beide falsch). — No. 60 Adr. v. Ostade (Copie). — No. 61 Isaac Ostade (eine sehr an die frühen Ruisdael's erinnernde Waldlandschaft von Guillam Dubois). — No. 62 Schule Ostade's (ein Pieter de Bloot, wie er im Buche steht). — No. 63 Palamedes (ein schwacher Chr. Jac. v. d. Laemen). — No. 65 Sal. v. Ruysdael (ein englisches Bild des vorigen Jahrhunderts; ganz anderen Stilcharacters, nicht einmal auf Täuschung berechnet). — No. 66 P. v. Slingelandt (Naiveu-artiges Bild). — No. 69 Jan Steen (Copie nach dem bekannten Brüsseler Bild). — No. 71 W. v. d. Velde (wohl eher P. Monamy). — No. 73 R. v. Vries (zweifelhaft). — No. 74 Anth. Waterloo (desgleichen). — No. 78 Jac. de Wit (desgleichen; auch die echteren Bilder sehr schwach).

Die besseren Bilder erzielten folgende, im Allgemeinen hohe Preise:

No. 10 Berchem, Landleute beim Flussübergang, ein kleines, nettes, farbiges und flottes Bildchen, gestochen unter dem Titel L'espoir du gain inspire la gaité et dissipe l'ennui du voyage 1008 M.; — No. 13 Derselbe, Maulthiertreiber in grosser Landschaft (10 920 M., Agnew). — No. 18 Jacob Duck, Wachtstube, bezeichnet (1050 M., Buttery). — No. 25 J. D. de Heem, Blumenstrauss, bez.; aus der Sammlung de Kat, gut erhalten, aber nicht ganz erster Qualität (1680 M., Agnew). — No. 34 P. de Hoogh, Mutter mit Kind, echtes, aber spätes und unangenehmes Werk; Wiederholung der linken Hälfte einer auch in Amsterdam und Stockholm vorkommenden Composition (2835 M., P. & D. Colnaghi). — No. 39 Karel du Jardin, italienische Landschaft mit Staffage; die Hauptgruppe gut, das Uebrige weniger ansprechend und weniger gut erhalten (2058 M.). — No. 44 und 45 Flügel eines alt-niederländischen bezw. niederrheinischen Diptychons, Jan de Mabuse zugeschrieben; die Frau 1512 M. (Sedelmeyer), der weitaus bessere Mann 3150 M. (Agnew). — No. 48 Joost van Geel, Mutter, Amme und Kind, ein bereits von Houbraken ausführlich beschriebenes Bild, um 1800 in der Galerie Lebrun's radirt; zu Smith's Zeiten in der Sammlung der Duchesse de Berri (Cat. Rais. IV. 110), deren Wappen sich auf der Rückseite befand, trotz dieser allgemein bekannten Provenienz, trotz der noch deutlich sichtbaren Bezeichnung mit einer falschen Signatur Metsu's versehen und unter diesem Namen verkauft (2625 M., Agnew). — No. 54 Aert van der Neer, kleine Flusslandschaft bei Mondschein (5460 M., Sedelmeyer). — No. 57 Eglon Hendrik van den Neer, stehende Dame, bez. und 1693 dat. (2415 M., Buttery). — No. 68 Jan Steen, fröhliche Gesellschaft; mag einmal ein schönes Bild gewesen sein: anständig, hübsch in der Beleuchtung und in der Farbenzusammenstellung, jetzt leider verputzt und ohne Frische (9135 M., Martin Colnaghi). — No. 70 Adr. v. d. Velde, kleine staffirte Landschaft (2100 M., derselbe). — No. 79 Philips Wouwerman, Belagerung, im Vordergrund Cavalerie (7455 M., derselbe). — No. 95

Melchior d'Hondecoeter, Hühnerbild, gut aber nicht aussergewöhnlich. Letzteres war der Preis von 27 300 Mark, wofür es — wohl zurückgezogen wurde.

Die Engländer schlugen wie gewöhnlich jedes Record. G. Romney's Zwillingstöchter des Lord Edward Thurlow wurden mit dem für die continentale Werthschätzung colossalen Preis von 53 550 Mark bezahlt. Hoppner's Bacchantin (No. 82) fand zu 16 590 Mark einen Liebhaber.

C. H. d. G.

Versteigerung der Sammlung du Bus de Gisignies (Brüssel, den 14. und 15. April 1896).

Die Sammlung des Sohnes jenes Vicomte Bernaerd du Bus, dessen berühmte Galerie 1882 verkauft wurde, umfasste mehr als 100 Gemälde. Stücke von hervorragender Bedeutung waren nicht darunter, doch begegnete man Werken von historischem Interesse, deren einige zugleich Kunstwerth genug besassen, um die phantastischen Zuschreibungen vergessen zu machen. Die Arbeiten aus dem 15. und 16. Jahrhundert waren im Allgemeinen nicht wichtig genug, als dass eine Erwähnung an dieser Stelle sich verlohnte. Dennoch erzielten mehrere relativ hohe Preise, besonders ein dem Bernaerd van Orley zugeschriebener weiblicher Kopf, der als eine vortreffliche Arbeit des Meisters der weiblichen Halbfiguren erschien (3000 Fr.).

Von den Bildern des 17. Jahrhunderts seien folgende genannt:

Teniers, Interieur. Sehr schön (wurde mit 13000 Fr. zurückgezogen und ist in der That wohl mehr werth). — Pieter de Hooch, Tanzstunde. In der ersten Manier des Meisters, aus der Sammlung Wynn Ellis, zeigte das Bild vortreffliche Einzelheiten neben minder erfreulichen (4000 Fr.). — Rembrandt, Elias, den Sohn der Witwe auferweckend. Das „Ereigniss“ der Auction. Lebensgrosse Figuren. Bekannt durch den grossen Stich Earlom's, datirt von 1637 und signirt. Trotz diesen Zeugnissen hielt Niemand das Gemälde für echt. Von Rembrandt's Autorschaft abgesehen, verdiente das Bild durchaus Beachtung und hätte ohne die fragwürdige Signatur, die mit dem Stil in Widerspruch stand, die Betrachter nicht gleichgültig gelassen. Unter den Vorgängern Rembrandt's ist mehr als ein Maler, dem das Werk zur Ehre gereichen würde. Namentlich das tote Kind war bemerkenswerth schlicht und ausdrucksvoll. — Elias Vonck, Familienbildniss. Signirt. In seiner Art tüchtig. Die kleinen Figuren erinnerten ein wenig an Thomas de Keyser. Vonck ist sonst nur als Maler von Stillleben bekannt. — Unbekannter Meister. Männliches Bildniss. Ganze Figur, in violetter Kleidung an einem Tische sitzend, auf dem ein Schädel liegt. Van Pee, von dem Houbraken spricht, wurde als Autor dieses Portraits genannt, das übrigens wieder an de Keyser erinnerte.



Versteigerung der Kupferstichsammlung Artaria (6.—13. Mai 1896) durch Artaria & Co. in Wien.

Vom 6.—13. Mai fand in Wien die Versteigerung des ersten Theiles der Sammlung Artaria statt, welcher die Werke Dürer's und Rembrandt's sowie eine kleine Sammlung guter Handzeichnungen, namentlich Rembrandt's und seiner Schule, umfasste. Eine grössere Zahl von Privatsammlern und Händlern aus Berlin, Freiburg, Leipzig, Stuttgart, Copenhagen, Paris, Wien und New York hatte sich eingefunden, der interessanten Auction beizuwohnen. Von öffentlichen Cabinetten war ausser den Wiener Sammlungen nur das Dresdener vertreten.

Das Dürer-Werk, das man in seiner Gesammtheit nicht als vorzüglich bezeichnen konnte, wenngleich es einige hervorragend schöne Blätter enthielt, trug dementsprechend meist nur bescheidene Preise. Von den Kupferstichen und Radirungen des Meisters erzielten Adam und Eva B. 1 im I. Zustand 610 fl. (Kennedy), der sitzende Schmerzensmann B. 22: 155 fl. (Dresden), die säugende Maria B. 34: 590 fl. (Meder), die Madonna mit dem Affen B. 42: 225 fl. (Danlos), der Hieronymus im Gehäus B. 60: 305 fl. (Gutekunst), die Familie des Satyrs B. 69: 155 fl. (Dresden), die Melancholie B. 74: 530 fl. (Gutekunst), Ritter, Tod und Teufel B. 98: 390 fl. (Derselbe), der kleine Cardinal B. 102: 155 fl. (Kennedy) und Erasmus von Rotterdam B. 107: 295 fl. (Derselbe). — Von den Holzschnitten trug die kleine Passion mit dem seltenen Originaltitel 205 fl. (Danlos), die Venezianische Ausgabe von 1612: 72 fl. (Wiener Hofbibliothek), die Apocalypse in der ersten Ausgabe von 1498 mit deutschem Text 235 fl. (Danlos), das Marienleben 290 fl. (Dr. Spitzer, Wien), der Tod und der Soldat B. 132 mit dem Flugblatt-Text 100 fl. (Dresden), der noch seltenere Schulmeister B. 133 ohne denselben: 160 fl. (Fürst Liechtenstein), das Rhinoceros B. 136 in Clair-obscur 134 fl. (Danlos), der Ulrich Varnbühler B. 155: 99 fl. (Wiener Hofbibliothek).

Der Schwerpunkt der Privatsammlung August Artaria's lag in seinem Rembrandt-Werk, das er durch ein langes Leben mit unermüdlichem Eifer gepflegt und dessen Bereicherung und Verbesserung sich der alte Herr noch bis kurz vor seinem Tode angelegen sein liess. Viele der schönsten Blätter erwarb er in den Wiener Auctionen Gawet, Camesina, Böhm, Koller, Gsell, Festetits, Enzenberg, Klinkosch etc., andere namentlich bei den Auctionen Weber in Bonn (1856), Otto, Alferoff, Kalle, Liphart und Hebich. Die Perlen des Werkes stammten aber meist aus englischen Sammlungen wie Barnard, Esdaile, Marochetti, Buccleuch, R. Fisher, Seymour Haden und Aylesford oder aus den Cabinetten Graf Fries, Fürst Paar, Robert-Dumesnil, Galichon und Firmin-Didot.

Rovinski hat bereits hervorgehoben, dass die Stärke der Sammlung Artaria namentlich in der Vereinigung ganzer Reihen von Plattenzuständen bestehe, ja dass von einzelnen Blättern die ganze Folge der Etats vorhanden sei. Dementsprechend bewegten sich denn auch die Rembrandt-Preise in viel höheren Grenzen als jene des Dürer-Werkes.

Das Bildniss von Rembrandt's Sohn Titus ging für 1070 fl. an Danlos



(wahrscheinlich für Rothschild), Rembrandt zeichnend B. 22 erzielte im IV. Etat 240 fl. (Artaria), im V.: 660 fl. (Meder), im VIII.: 135 fl. (Derselbe), im IX.: 66 fl. (Kennedy), Rembrandt mit dem Säbel B. 23 im II.: 350 fl. (Artaria). — Die Darstellung im Tempel B. 50 in einem prachtvollen Abdruck aus der Sammlung Aylesford erwarb das Dresdener Cabinet für 300 fl., den ausserordentlich seltenen I. Etat der Flucht nach Aegypten (Nachtstück) B. 53 der Berliner Sammler Davidsohn für 400 fl., jene in Elsheimer's Geschmack B. 56, IV., Danlos für 305 fl. Der ausgezeichnete Abdruck des Hundertguldenblattes B. 74 im II. Etat, aus den Sammlungen Verstolk van Soelen und Hermann Weber, erzielte 4000 fl. (Fürst Liechtenstein), das grosse Ecce homo in Querformat B. 76 im IV. Etat: 650 fl. (Dr. Rosenberg, Copenhagen) und im VIII.: 425 fl. (Meder). Die drei Kreuze B. 78 im III. Zustand wurden Danlos für 2060 fl. zugeschlagen, während der IV. und V. nur 255 und 80 fl. brachten. Den köstlichen Aetzdruck der Grablegung B. 86 erwarb das Dresdener Cabinet für 330 fl., einen Aetzdruck der Jünger in Emmaus B. 87 Boerner für 210 fl. Der h. Hieronymus in Dürer's Geschmack B. 104, I. Etat, aber nicht von hervorragender Qualität, brachte es auf 620 fl. (Artaria), der h. Franciscus im überätzten II. Zustand auf 410 fl. (Gutekunst). Die Allegorie mit dem Phoenix B. 110 ging wegen ihrer grossen Seltenheit um 670 fl. an einen Wiener Sammler (Gerson), die Medea B. 112, I., um 310 fl. an Dr. Spitzer. Die sogenannte Preciosa B. 120 erzielte 470 fl. (Danlos), die Muschel B. 159, II.: 295 fl. (Dresden), die alte Bettlerin B. 170 I.: 185 fl. (Boerner).

Le lit à la française B. 186 fand für 500 fl. keinen Käufer. Die Frau am Ofen B. 197 erzielte im III. Etat: 400 fl. (Boerner), die Badende B. 199 II.: 170 fl. (Davidsohn). Ein wundervoller Abdruck des I. Zustandes der Frau mit dem Pfeil B. 202, der letzten Radirung des Meisters, ging auf 465 fl. (Danlos), während es der II. auf 300 fl. (Fürst Liechtenstein) und der III. auf 280 fl. (Artaria) brachte. Jupiter und Antiope B. 203, I., wie gewöhnlich mit viel Grat und auf japanischem Papier, trug 260 fl. (Danlos).

Ziemlich hohe Preise wurden für die Landschaften bezahlt. Die Ansicht von Omval B. 209 im I., von Rovinski als „unique“ beschriebenen Zustand, ging mit 1000 fl. zurück, während der II. 300 fl. brachte (Boerner). Die Landschaft mit den drei Bäumen B. 212, etwas eingetuscht, kam auf 700 fl. (Dr. J. Hofmann, Wien), die mit dem Milchmann B. 213 im I. Etat auf 150 fl. (Artaria), während der II. zusammen mit einem Gegendruck 420 fl. erreichte (Boerner). Die sehr seltene Landschaft mit der Kutsche B. 215, wie gewöhnlich von späterer Hand mit dem Pinsel überarbeitet, trug 610 fl. (Fürst Liechtenstein), die drei Hütten B. 217 III. mit einem Gegendruck: 435 fl. (Meder), die Landschaft mit dem viereckigen Thurm B. 218 IV.: 350 fl. (Artaria), der Kanal B. 221: 840 fl. (Gutekunst), der Waldsaum B. 222 II. nebst Gegendruck: 400 fl. (Fürst Liechtenstein), die Landschaft mit dem Thurm B. 223 im II.: 700 fl. (Gutekunst) und im III.: 250 fl. (Danlos). Die Hütte mit dem Heuschober B. 225 brachte es auf

485 fl. (Meder), die Hütten am Kanal B. 228 mit einem Gegendruck auf 280 fl. (Kennedy), die Windmühle B. 233 auf 450 fl. (Meder). Das Landgut des Goldwiegers B. 234 wurde sammt einem Gegendruck nur mit 330 fl. bezahlt (Danlos), die Landschaft mit dem Kahn B. 236 II. mit 340 fl. (Artaria). Ein prachtvoller Abdruck der Landschaft mit der saufenden Kuh B. 237 I. auf Japan ging für 910 fl. an Danlos.

In noch höheren Preisgrenzen bewegten sich, von einigen Ausnahmen abgesehen, die Bildnisse. Der Mann mit kurzem Bart im gestickten Pelzmantel B. 263 erzielte nur 185 fl. (Danlos), der Doctor Faust B. 270 im I. Etat mit viel Grat 410 fl. (Gutekunst), Clement de Jonghe B. 272 in einem herrlichen Abdruck des I. Etats 630 fl. (Derselbe), im II.: 185 fl. (Dr. Spitzer), im III.: 260 fl. (Gutekunst). Der IV. ging mit einem Gegendruck des III. für 40 fl. zurück, ebenso der V. und VI. für 18 fl. Ein schöner, aber zu schwarzer Abdruck des alten Haaring B. 274 im II. Etat erreichte 1370 fl. (Gutekunst), der junge Haaring B. 275 II.: 240 fl. (Meder). Der I. (Makulaturdruck) des Janus Lutma B. 276 ging nur auf 170 fl., der II. auf 1000 fl., beide an Artaria. Jan Asselijn B. 277 im I. Etat mit der Staffelei, aber unten ergänzt, brachte 1090 fl. (Artaria), ein aussergewöhnlich schöner II. des Ephraim Bonus B. 278: 745 fl. (Meder). Den höchsten Preis unter den Bildnissen erzielte der Jan Cornelis Sylvius B. 280 in einem kostbaren Abdruck des nur in fünf Exemplaren bekannten I. Zustandes. Er wurde mit 1590 fl. Gutekunst zugeschlagen. Der II. trug 910 fl. (Meder). Den II. Etat des Uytenbogaert B. 281 erstand Dr. J. Hofmann für 130 fl., den kleinen Coppenol B. 282 im III. Etat Boerner für 285 fl. Der Bürgermeister Six B. 285 III. erreichte nur 450 fl. (Danlos), Rembrandt's Mutter mit der orientalischen Kopfbinde B. 348 II.: 315 fl. (Fürst Liechtenstein) und die schlafende Alte B. 350: 124 fl. (Mayer, Freiburg). Das Studienblatt mit der im Bette liegenden Frau B. 369 wurde mit 180 fl. bezahlt (Artaria), jenes mit Rembrandt's Selbstbildniss B. 370 mit 125 fl. (Gutekunst) und das mit dem Baum B. 372 mit 180 fl. (Derselbe).

Wie gewöhnlich erreichten gerade die zweifelhaften und sicher nicht von Rembrandt's Hand herrührenden Raritäten besonders hohe Preise, so: Rembrandt mit dem Falken B. 3: 160 fl. (Danlos für Rothschild), das Zwiebelweib B. 134 im II. Etat von der verkleinerten Platte: 300 fl. (Meder), der vom Rücken gesehene Blinde B. 153 V.: 160 fl. (Wiener Hofbibliothek), der Schlittschuhläufer B. 156: 305 fl. (Danlos), der Bettler in Callot's Geschmack B. 166 I.: 225 fl. (Meder), Lazarus Klapp B. 171 II.: 275 fl. (Fürst Liechtenstein), der sitzende Bettler mit seinem Hunde B. 175 II.: 490 fl. (Derselbe), der Mönch im Getreide B. 187: 225 fl. (Davidsohn), die Landschaft mit dem weissen Zaun B. 242: 400 fl. (Wiener Hofbibliothek), die Landschaft mit dem Weggeländer B. 247: 700 fl. (Danlos), der junge Mann mit der Jagdtasche B. 258: 180 fl. (Derselbe), der erste Orientalenkopf B. 288, bekanntlich eine Copie nach Livens, wahrscheinlich von Koninck: 930 fl. (Danlos), der Kahlkopf nach links gewendet B. 293 I.: 250 fl. (Derselbe), der Mann mit struppigem Bart und



wirrem Haar B. 297: 50 fl. (Wiener Hofbibliothek), das Brustbild eines bärtigen Mannes in Profil B. 317: 115 fl. (Gutekunst), Rembrandt im Achteck B. 336: 300 fl. (Wiener Hofbibliothek), der sogenannte weisse Mohr B. 339: 345 fl. (Danlos). Der weibliche Studienkopf B. 375 ging für 300 fl. zurück.

Ganz ausserordentlich niedrig waren die Preise, welche die 190 Nummern umfassende Sammlung von Handzeichnungen alter Meister erzielte. Besonders auffällig wirkte dies Missverhältniss bei einer Reihe unzweifelhaft echter Rembrandt-Zeichnungen, deren Werthschätzung — da Zeichnungen doch Unica sind — in keinem Verhältniss zu den Preisen der Radirungen des Meisters stand. Die besten Blätter davon erwarb das Dresdener Cabinet, und zwar: Saul und David vor dem Kampf mit den Philistern, Federzeichnung der vierziger oder fünfziger Jahre, für 62 fl., Tarquinius und Lucretia, Federzeichnung der fünfziger Jahre aus den Sammlungen Festetits und Böhm für 155 fl., den pissenden Knaben, Federzeichnung um 1650 für 125 fl., das sitzende schlafende Mädchen, Pinselzeichnung der vierziger Jahre, das hervorragendste Blatt der Sammlung, für 190 fl. und den schlafenden Knaben, lavirte Federzeichnung, für 51 fl. Eine ebenfalls echte Rembrandt-Zeichnung: Isaak segnet Jacob, ging für 136 fl. an Kende. Die übrigen Zeichnungen, welche der Katalog unter „Rembrandt und seine Schule“ anführt, dürften nur der letzteren angehören, so: Esau verkauft seine Erstgeburt (Eeckhout?) 90 fl. (zurück), der verlorene Sohn 82 fl. (Kende), die Verspottung Christi (Philipp de Koninck) 30 fl. (Artaria), knieende männliche Figur (Bol?) 140 fl. (Meder), holländische Heuschober (nicht echt) 170 fl. (Kende).

Eine flüchtige, aber sehr characteristische Bisterskizze Adam Elsheimer's, die eherne Schlange, ging für nur 9 fl. an das Dresdener Cabinet, eine vorzügliche Zeichnung von Samuel van Hoogstraten: Johannes im Gefängniss, für 60 fl. an Meder, der auch eine flott entworfene holländische Landschaft von Philipp de Koninck für 85 fl. erwarb. Eine köstliche Baumstudie von Livens (Eichen) wurde dem Dresdener Cabinet für 135 fl. zugeschlagen. Die holländische Schiffshütte und der h. Hieronymus desselben Künstlers gingen für 72 und 52 fl. an Danlos. Eine Gebirgslandschaft von Everdingen erstand Kende für 40 fl., eine Kanallandschaft mit Windmühlen von Jan van Goyen Dr. Strauss für 95 fl., die zechende Bauerngesellschaft von Ostade Dr. Rosenberg (Copenhagen) für 45 fl. Schliesslich sei noch der flotten lavirten Federzeichnung von Tiepolo: die Dogana in Venedig mit einer Geisselung Christi auf der Rückseite, gedacht, die das Dresdener Cabinet für 47 fl. erwarb.

Die Auction ergab als Gesammterlös für 1190 Nummern die Summe von 80737 fl., von der etwa 6000 fl. für zurückgekaufte Blätter abzuziehen sind. Davon entfallen 13 684 fl. auf Dürer, 62 434 fl. auf Rembrandt und 4619 fl. auf die Handzeichnungen. *Max Lehrs.*



Erwiderung.

„Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst.“ Antikritiken soll man nur in zwei Fällen schreiben: wenn man zur Sache etwas Neues beizubringen hat, oder wenn man zu persönlicher Vertheidigung genöthigt ist. Leider das Letztere ist mein Fall gegenüber Herrn Auer's Besprechung (Repert. XIX 3) meiner Schrift: Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. Der Kritiker verhält sich zu meinen Thesen nicht unbedingt ablehnend; Einiges, sagt er, habe ihn überzeugt, das Meiste allerdings nicht. Ich bin dadurch eigentlich nicht sehr überrascht. Wer auf einem bisher wenig begangenen Gebiet eine Forschung unternimmt, hat naturgemäss mehr Gelegenheit sich zu irren, als die auf der breiten Strasse Bleibenden, und es ist ganz begreiflich, wenn seine Ergebnisse deshalb auf eine skeptische Stimmung stossen. Darüber ist nicht zu rechten. Was mich zur Erwiderung nöthigt, ist nur die Art, in der Herr Auer seine Zweifel begründet.

Im Allgemeinen wäre es sowohl für mich als für die übrigen Leser um ein Wesentliches belehrender gewesen, wenn Herr Auer seinen Einwürfen mehr Bestimmtheit gegeben hätte. Unter Benutzung der von mir den Abbildungen beigegebenen Nummern hätte der Raum von wenigen Zeilen genügt, um klar zu machen, welche Fälle er gelten lässt und welche er verwirft. In der That hat er nicht mehr als zwei namentlich angeführt. Diese freilich sind so beschaffen, dass sie, falls es sich mit ihnen thatsächlich so verhält, wie Herr Auer angiebt, auf meine Arbeitsweise ein äusserst übles Licht werfen müssen.

Herr Auer sagt S. 193, er habe „den Eindruck gewonnen, dass Dehio es mit der Authentizität seiner Zeichnungen nicht ganz genau nimmt“; als Belag dafür nimmt er meine Abbildung des Tempels von Priene; er, Auer, habe „von ihm aus gleicher Quelle eine ganz andere Ansicht“. „Nach solcher Methode“, sagt Herr Auer mit Recht, „lässt sich jede Proportion in einer Zahl von Bauwerken nachweisen“. Eine solche Abänderung des quellenmässigen Befundes, wie Herr Auer sie mir hiermit vorwirft, nennt man auf deutsch F ä l s c h u n g. Er braucht dies Wort nicht, aber jeder Leser muss es sich denken. Anzunehmen ist, dass Niemand eine so peinliche Anschuldigung gern ausspricht und dass man es nur dann thut, wenn die Thatsachen es nicht anders zulassen. Herr Auer hat sich aber nicht ein-

mal die Mühe gegeben, nachzuschlagen, wie mein Text die Figur erläutert. Dort ist zu lesen — wodurch Herrn Auer's Verdächtigung sofort niedergeschlagen wird —, dass die Quelle, d. i. die Publikation der Dilettanti, zwei abweichende Rekonstruktionen gebe (mit verschiedener Berechnung der Säulenhöhe); die eine, sagte ich, entspreche der Proportion des gleichseitigen Dreiecks, die andere nicht. Selbstverständlich habe ich, nachdem der Leser auf das Zweifelhafte des Falles aufmerksam gemacht war, nur mit der ersteren Rekonstruktion mir die Kosten der Abbildung gemacht. Diese von Herrn Auer als zurechtgemacht verdächtigte Abbildung ist aber nichts Anderes als die photomechanische Wiederholung der zuvor mit dem Originale verglichenen und richtig befundenen Copie in dem Denkmälerwerk der Berliner Bauacademie. Schliesslich wiederhole ich die Erklärung am Schluss meiner Einleitung: „Um die Unbefangenheit meines Verfahrens und zugleich die Grenze meiner Verantwortung klarzustellen, habe ich nach Möglichkeit die Abbildungen aus den vorhandenen Publicationen, nachdem die Dreiecke eingezeichnet worden, direkt auf die Zinkplatte übertragen lassen. Wo das nicht anging, sind genaue Pausen benutzt. Etwa vorhandene Fehler wären also auf Rechnung der Originale zu setzen.“ — Was soll ich nun von Herrn Auer denken? Den mir gemachten Vorwurf des Urtheilens wider besseres Wissen will ich ihm nicht zurückgeben; eines sträflichen Leichtsinnes hat er sich aber sicher schuldig gemacht.

Der zweite Einwurf betrifft das auf Michelangelo zurückgehende Modell der Peterskirche. So wie Herr Auer meine Behandlung desselben schildert, muss man glauben, ich hätte die Gedankenlosigkeit begangen, Punkte zu einem Dreieck zu verbinden, die im Raum in verschiedenen Ebenen auseinanderliegen. Ganz und gar nicht! Das Hauptdreieck A B C liegt in der auf der Queraxe des Gebäudes errichteten senkrechten Ebene und beweist unwiderlegbar, dass die Länge dieses Schnittes sich zur Kuppelhöhe verhält, wie die Basis des gleichseitigen Dreiecks zum Perpendikel. Mit dieser Ebene wird dann eine zweite, zu ihr parallel stehende, in der die Façade liegt, verglichen. Die Punkte a und b bezeichnen einestheils die Breite der Façade, anderentheils die Höhe des das ganze Gebäude umgürtenden Hauptgesimses. Setzt man sie als Linien in der Tiefenerstreckung fort, so schneiden sie die Dreiecksseiten AC und BC. Wer bestreiten will, dass dieses für den Zusammenklang der Proportionen auch in der perspektivischen Wahrnehmung von Bedeutung ist, muss überhaupt den Zusammenhang zwischen der Façade und dem Querschnitt eines Gebäudes leugnen wollen. Jedenfalls war das Michelangelo's Meinung nicht. Denn durch puren Zufall können die Punkte a und b doch unmöglich in die Lage gekommen sein, in der sie sind; man braucht sich das Hauptgesims nur ein wenig höher oder tiefer oder die Façadenbreite ein wenig ausgedehnt oder verkürzt zu denken, um sofort zu erkennen, dass die proportionale Harmonie zerstört ist. Also auch dieser Einwurf ist hinfällig. Leider hat Herr Auer geglaubt, ihn durch ein Sophisma schlimmster Art verstärken zu können. Er

erinnert daran, dass die Façade ja auch noch „später“ sei. Was heisst das? Gewiss ist die heute bestehende Façade später und anders als Michelangelo sie wollte; was ich abbilde und untersuche ist aber doch nicht sie, es ist allein Michelangelo's Modell!

So sind die zwei Fälle beschaffen, die Herr Auer aus weit mehr als hundert ausgewählt hat, wahrscheinlich doch wohl weil sie ihm als Beweise für die Fehlerhaftigkeit meiner Methode besonders günstig zu liegen schienen.

Sonst weiss er mir nur noch allgemeinhin „Ungleichheit, ja Inconsequenz in der Wahl der entscheidenden Endpunkte des Dreiecks“ vorzuwerfen. Ich würde auf diesen ebenso bequemen als oberflächlichen Einwand nicht weiter eingehen, hätten sich nicht auch andere Kritiker seiner schon bedient. Die Consequenz, die hier gefordert wird, gehört in Wahrheit allein dem mathemathischen Gesetz. Eine von Menschen ersonnene und überlieferte Regel erweist gerade darin ihre Lebensfähigkeit, dass sie mit der Zeit elastischer gemacht und umgestaltet wird. Natürlich ist sie dann schwerer zu erkennen. Gleichwohl durfte ich der Frage nicht aus dem Wege gehen, ob nicht auch die Triangulationsregel Modificationen erfahren habe. Ich habe zwei Möglichkeiten (ohne sie als die einzigen bezeichnen zu wollen) untersucht: erstens dass nur ein Teil der Gesammtcompositionen durch das gleichseitige Dreieck normirt sei; zweitens dass Zusammensetzung aus zwei oder mehreren Dreiecken vorliege. Selbstverständlich genügt es nicht, dass ein solches Verhältniss überhaupt vorhanden sei, sondern es muss wahrscheinlich gemacht werden, dass es auf Absicht beruhe? Woran nun kann die Absicht erkannt werden? Ich habe dafür zwei Fragen zu Kriterien genommen: 1) sind die Linien, welche sich als Umschreibung eines gleichseitigen Dreiecks darstellen, von durchgreifender Wichtigkeit für den Entwurf? 2) wiederholen sich bestimmte Combinationen derart, dass die betreffenden Denkmäler eine historisch zusammenhängende Reihe bilden? Wo auf beide Fragen die Antworten auf ja zusammentreffen, da ist es für mich logisch unmöglich, einen Zufall anzunehmen. Auf diese methodische Grundfrage gehen meine Gegner im Mindesten nicht ein. Herr Auer glaubt etwas Rechtes gesagt zu haben, wenn er sagt, die Proportion des gleichseitigen Dreiecks ($2 : \sqrt{3}$) ergebe ein „incommensurables Mass, zu dessen Berechnung ein Pythagoras notwendig war“. Meint er denn, dass die Griechen immer nur mit Zahlen operirt hätten? Lag nicht ihrer ganzen Denkweise ein geometrisches Verfahren unendlich viel näher? Und da giebt es denn in der That nichts Einfacheres als das mit zwei Cirkelschlägen hinzustellende gleichseitige Dreieck. Es mag ja wohl geschehen können, dass unter tausend Fällen einmal dessen Proportion unbewusst zu Stande kommt. Wenn sie aber in bestimmten Denkmälergruppen (z. B. den jonischen Tempeln oder den altchristlichen Centralbauten) sehr häufig sich wiederholt, wenn sie umgekehrt anderen Denkmälergruppen (z. B. den dorischen Tempeln und den altchristlichen Basiliken) regelmässig fehlt — kann das noch Zufall sein? Wer auf diese Frage Ja sagt, wird es ebenfalls für Zufall halten

müssen, dass z. B. unter den Horazischen Oden eine bestimmte Gruppe sich unter das Schema der sapphischen Strophe ordnen lässt.

Was übrigens Herr Auer unter „Consequenz" versteht lehrt Folgendes. Er sagt S. 189, der dorische Tempel lasse „ganz deutlich" erkennen, dass ihm ursprünglich einfache Verhältnisszahlen zu Grunde lagen, nämlich Breite zu Höhe = 2 : 3. Dieses sei am Theseustempel und am Tempel von Aegina zur Proportion 2 : 3 + Gesimsstärke modificirt. Wenn ich aber für den jonischen Tempel eine vollkommen analoge Entwickelung annehme (ursprünglich die reine Proportion des gleichseitigen Dreiecks, später diese + Gesims oder + Basis) — dann wird es für inconsequent, willkürlich und verwerflich erklärt!

Ich benutze endlich noch die Gelegenheit zur Mittheilung eines Nachtrages. Als das einzige und deshalb auffallende Beispiel eines nichttriangulirten römischen Centralbaues hatte ich den grossen Rundsaal der Caracallathermen genannt, die Frage offen lassend, ob hier nicht ein Fehler in der Aufnahme vorliege. Dies ist nun, wie mir inzwischen aus Rom geschrieben wurde, wirklich der Fall: die letzten, noch nicht publicirten, Messungen machen Verhältnisse wahrscheinlich, die bei der Nachprüfung durch einen seltsamen „Zufall" nicht mehr und nicht weniger als auf das gleichseitige Dreieck hinauslaufen.

G. Dehio.

Berlin, Druck von Albert Damcke.

Hans Sebald Beham in seiner Entwickelung als Kupferstecher.

Von **Gustav Pauli.**

Aus der Schaar der deutschen Kleinmeister ragt um Haupteslänge das Brüderpaar Beham hervor. Mag man auch den jüngeren der beiden als den grösseren und vielseitigeren Künstler betrachten, so behauptet doch Hans Sebald in dem besonderen Gebiete der Kupferstecherei den ersten Platz. Da er sich fast ausschliesslich den graphischen Künsten gewidmet hat, so kann man auch aus seinen Kupferstichen allein ein deutliches Bild seiner künstlerischen Individualität herauslesen. Den Schlüssel dazu giebt eine Anordnung seiner Stiche nach ihrer Entstehungszeit. Dies hat von seinen kritischen Bearbeitern nach Heineken's erstem Versuche[1]) nur der englische Sammler Loftie in seinem catalogue of the prints and etchings of Hans Sebald Beham (London 1877) wieder unternommen. Allein auch Loftie hat die Arbeit nur theilweise gethan, da er als ein praktischer Mann, der ganz sicher gehen wollte, sich auf die datirten Kupferstiche beschränkte, und die undatirten in der hergebrachten Anordnung nach den Gegenständen beliess. Im Folgenden will ich es versuchen, Loftie zu ergänzen, indem ich auch die undatirten Stiche dem chronologischen Rahmen einverleibe.

Mariette, der in seinem Abecedario in wenigen Sätzen eine kurze aber zutreffende Charakteristik der behamischen Stechkunst giebt, bemerkt zu Anfang: Les pièces de 1519 et celles de 1520 qui sont en assez grand nombre tiennent le plus du goût allemand.[2])

Der goût allemand bedeutet in diesem Falle den Stil Albrecht Dürer's. Und in der That wäre es zu verwundern, wenn ein achtzehnjähriger Nürnberger Zeichner im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts nicht in dem Bannkreis seines grossen Mitbürgers gestanden hätte. Ob er nun in Dürer's Werkstatt gesessen hat oder nicht, jedenfalls geht Sebald Beham von Dürer aus.

---

[1]) Heineken. Dictionnaire II. S. 348 ff.

[2]) Mariette, Abecedario. Herausgegeben von Chennevières und Montaiglon. Paris 1851—1853. S. 106.

Dürerisch ist bei ihm nicht nur im allgemeinen die knorrige Bildung der Menschengestalt mit starker Betonung der Muskelansätze, die brüchige Faltenbehandlung; Dürerisch ist insbesondere sein Christustypus mit den edlen, ausgeprägten Zügen; — der letzte der drei schönen Köpfe, die er damals stach (B. 29), sieht fast aus wie eine verkleinerte gegenseitige Copie nach dem Kopf des Christus auf dem Titelblatt der grossen Passion Dürer's. Echt Dürerisch ist gleich der früheste datirte Kupferstich Beham's, das Mädchenköpfchen von 1518, in Typus und Haltung, mit dem Grübchen im runden Kinn, mit der charakteristischen Drehung des Kopfes und dem Seitenblick der Augen. Als directe Nachahmung eines Dürerischen Vorbildes wüsste ich freilich nur die Madonna mit der Birne (B. 18) zu nennen, deren Oberkörper im Gegensinne nach einer Madonna Dürer's (B. 41) copirt ist.

Auf Dürer geht ferner zurück das sittenbildliche Element in Beham's Kunst, das dieser später so stark cultivirte, namentlich die sittenbildliche Darstellung der heiligen Personen, jene echt deutsche Art, das nahe Verhältniss des Christen zum Jenseits dadurch zu veranschaulichen, dass man die Heiligen in des Volkes Art und Gebahren schilderte.

Unter so starken Einflüssen des grössesten deutschen Künstlers gewahren wir aber doch schon deutlich die Eigenart Beham's, die freilich von der seines Vorbildes verschieden genug war. In der Körperbildung verräth sie sich durch eine grössere Derbheit der Formen. Man vergleiche z. B. den durchaus Dürerisch gedachten Christus am Kreuzesstamm (B. 26) mit ähnlichen Gestalten Dürer's, etwa dem Titelblatt der Kupferstichpassion. Noch deutlicher ist der Unterschied, wenn man die Blätter beider auf ihren geistigen Gehalt, auf die künstlerische Auffassung hin vergleicht. Bei Beham ist der seelische Ausdruck unendlich viel weniger fein und seine sittenbildliche Darstellung der Heiligen, die bei Dürer so anheimelnd war, streift ans Triviale. Man meint hier den „gottlosen Maler“ zu erkennen, der seine Apostel und Marien als hergebrachte Vorwürfe für den Markt stach, während sie ihm innerlich fremd und gleichgültig waren.

Dagegen erweist sich Beham in einem anderem, äusseren, Betracht als der ebenbürtige Nachfolger seines Meisters, in der Technik. Eine gewisse Unsicherheit des Anfängers verräth sich nur in ganz wenigen der frühesten Stiche. Im Uebrigen scheint der Zwanzigjährige sich mühelos in den Besitz der Meisterschaft gesetzt zu haben. Charakteristischerweise ist es nun nicht sowohl die Technik Dürer's jener Zeit (1518—1523), die er sich zum Muster nahm, als die glänzende, etwas harte Stechweise, die Dürer etwa 1512 aufgegeben hatte. Die Madonna mit der Birne, die Beham zum Theil copirt hatte, war offenbar in technischer Hinsicht damals sein Ideal.

In dem schreibenden Antonius von 1521 (B. 64) muss er seiner Meinung nach dieses Ideal noch übertrumpft haben. Aehnlich, besonders glänzend gestochene Blätter sind der sitzende Hieronymus mit dem Engel (B. 63) und die vier Bauernbilder B. 191—194, — wohlverstanden in frühen Ab-

drücken. Beham sucht hier mit möglichst wenig Kreuzschraffirung auszukommen und punktirt ganz spärlich in den Uebergängen zum Licht. Dass er in den ersten fünf Jahren seiner chalkographischen Thätigkeit seine Platten retouchirt habe, ist unwahrscheinlich. Es war bei seinem kräftigen Stichverfahren gewiss unnöthig. Von zwei Blättern existiren Probedrucke von der nicht ganz vollendeten Platte (Hl. Anton, B. 64 I. Vor Datum und Zeichen. Reitender Genius auf einem Delphin. B. 93 I. Vor dem Meer). Die wenigen Blätter der frühen Zeit, von denen ausserdem noch Abdrucksverschiedenheiten existiren, sind offenbar später überstochen.

Auch als Radirer hat sich Beham damals versucht, wiederum im Anschluss an Dürer, dessen Radirungen kurz vorher entstanden waren. In den Fehler Dürer's, die Eisenplatte zu überätzen, verfiel er nicht, vielmehr verfuhr er auch hier mit der ihm eigenen Säuberlichkeit und Zartheit der Technik, so dass er sich an Eisenätzungen so kleinen Formates wie die beiden Blättchen der Joachimslegende (B. 66 und 21) wagen konnte. Seine Radirungen haben den Reiz von zierlichen Federzeichnungen, aber einen charakteristischen Ausdruck für diese Technik fand er noch weniger als Dürer, weshalb er sie später auch nur ausnahmsweise anwendete.

Den sechs Radirungen, die man aus der Frühzeit von Beham kennt, kann ich noch fünf weitere hinzufügen: eine Madonna, die dem Christkind einen Apfel darbietet, bisher unbeschrieben, im Berliner Kupferstichcabinet, einen schreibenden Hieronymus, einen Fähnrich neben einem Baumstamm stehend, eine weibliche allegorische Gestalt, alle drei ebenfalls unbeschrieben, aber bezeichnet und datirt — auf der Veste Coburg — und schliesslich einen nach links hin zu Markte gehenden Bauer, der einen Eierkorb in der Linken trägt und über der rechten Schulter einen Knüppel, an dem ein Bündel hängt. Bartsch bezeichnet in einer drolligen Umkehr des thatsächlichen Verhältnisses, die ihm gerade bei Beham mehrmals passirt ist, das hübsche Blättchen als eine minderwerthige Copie nach einem Stiche Binck's (B. 70).[3]

Ausser Dürer hat Beham in dieser Frühzeit auch Altorfer studirt, dessen Einfluss Loftie mit Recht in der kleinen Radirung Joachim's mit dem Engel (B. 66) constatirt, und den er in dem Hieronymus am Thorbogen (B. 62) direct nachahmte, indem er den Oberkörper des Heiligen mit leichten Veränderungen im Gegensinne nach dem schreitenden Hieronymus Altorfer's (B. 22) copirte. Vielleicht veranlasste ihn auch das Beispiel Altorfer's, der die sitzende Venus Marc Anton's (B. 297) copirt hatte, denselben Stich für seine Dido (B. 80) zu verwerthen. Abgesehen von diesem vereinzelten Beispiele spüren wir jedoch in der Frühzeit Beham's nichts von italienischen Einflüssen und selbst jene Dido würde uns schwerlich derlei vermuthen lassen, wenn ihr Urbild uns nicht bekannt wäre, so sehr ist hier der Raffael ins Dürerische Deutsch übersetzt.

Die vorstehenden Bemerkungen mögen dazu dienen, die Stechkunst

---

[3]) Aumüller, Binck 108, redet natürlich Bartsch nach.

Sebald Beham's in dem ersten Lustrum seiner Künstlerschaft, 1518—1523, zu charakterisiren. Die Stiche dieser Jahre lassen sich folgendermassen chronologisch gruppiren:[4])

1. Kopf eines jungen Mädchens, B. 204. 1518. — 2. Adam, B. 1. 1519. — 3. Eva. B. 2. 1519. — 4. Lucretia unter dem Baume sitzend, B. 78. 1519. — 5. Christuskopf, B. 27. 1519. — 6. Hieronymus, gehend, B. 59. 1519. — 7. Hieronymus schreibend. 1519. Radirung. — 8. Hieronymus schreibend. 1519. Stich. (Coburg.) — 9. Weibliche allegorische Gestalt. 1519. Radirung. — 10. Der barhäuptige Fähnrich, B. 201. 1519. — 11. Bildniss eines Kaisers, B. 85. — 12. Das Wappen von Spanien. (Berlin.) — 13. 14. Zwei Christusköpfe, B. 28 (die Copie)[5]), B. 29. 1520. — 15. Christus am Kreuzesstamm, B. 26. 1520. — 16. Christus in der Glorie, B. 36. 1520. 17—22. Die erste Apostelfolge, B. 37—42. 1520. — 23. Hl. Jungfrau auf dem Halbmond, B. 17. 1520. — 24. Hl. Jungfrau mit der Birne, B. 18. 1520. — 25. Hieronymus mit dem Crucifix, B. 60. 1520. — 26. Hieronymus unter dem Thorbogen, B. 62. 1520. — 27. Dido, B. 80. 1520. — 28. Der nach rechts gehende Marktbauer, B. 191. 1520. — 29. Die Marktbäuerin, B. 192. 1520. — 30. Der Eierverkäufer, B. 193. 1520. — Sodann die Radirungen: 31. Hl. Jungfrau dem Kinde einen Apfel bietend. 1520. — 32. Joachim und der Engel, B. 66. 1520. — 33. Joachim und Anna, B. 21. — 34. Hieronymus, B. 61. 1520. — 35. Nemesis, B. 139. 1520. — 36. Der Dudelsackpfeifer, B. 195. 1520. — 37. Der Soldat, B. 203. 1520. — 38. Der Fähnrich. 1520. — 39. Der nach links gehende Marktbauer (B.: Copie nach Binck, No. 70). 1520. — 40. Das segnende Christkind mit dem Reichsapfel, B. 22. 1521. — 41. Hieronymus mit dem Engel, B. 63. 1521. — 42. Antonius schreibend, B. 64. 1521. — 43. Sebaldus, B. 65. 1521. — 44. Genius auf einem Delphin nach vorn reitend, B. 92. 1521. — 45. Genius ebenso nach rechts reitend, B. 93. 1521. — 46. Bauer neben seinem Mädchen sitzend, B. 202. 1521. — 47. Tanzendes Bauernpaar, B. 194. 1522. — 48. Die beiden Musikanten und das Mädchen, B. 190.

Das Jahr 1524 bedeutet einen Wendepunkt im Leben Beham's. Als einem Verächter kirchlicher und weltlicher Autorität wurde ihm nebst seinem Bruder und seinem Freunde Pencz der Process gemacht. Er wurde der Heimath verwiesen und wechselte in den folgenden Jahren wiederholt seinen Wohnsitz bis er bald nach 1530 in Frankfurt sich dauernd nieder-

[4]) Nicht alle von Bartsch, Passavant, Rosenberg, Nagler, Loftie, Aumüller und Seidlitz erwähnten Blätter kommen in dem nachfolgenden Verzeichnisse vor, da ich mich natürlich auf diejenigen beschränkt habe, die ich für unzweifelhaft echt halte. Betreffs der Gründe für den Ausschluss der übrigen Stiche muss ich auf das Erscheinen eines kritischen Verzeichnisses sämmtlicher graphischen Arbeiten Sebald Beham's verweisen, an dem ich zur Zeit arbeite.

[5]) Auch hier hat Bartsch das Verhältniss von Original und Copie umgekehrt.

liess. Beinahe dieselben Daten würden wir auch finden, wenn wir — ohne Kenntniss der äusseren Lebensumstände des Künstlers — nur seine Werke kritisch verfolgend, für die nächste Zeit eine Periode umgrenzen wollten. Auch seine Kupferstiche sagen es uns, dass er um 1524 Nürnberg und Dürer den Rücken gekehrt habe. Nur ein Blatt mit den derben, knorrigen Greisenköpfen des Moses und Aron muthet uns wie ein Nachhall der Nürnberger Jugendzeit an.

Im übrigen bemerken wir zunächst einen gründlichen Wechsel in dem Stoffkreise, den Beham mit Vorliebe behandelt. Gerade die sittenbildlichen Scenen und Heiligenbilder, wie er sie früher fast ausschliesslich gestochen, verschwinden, um der Mythologie, Allegorie und antiken Geschichte Platz zu machen. Und wie immer beim künstlerischen Schaffen andere Gegenstände auch andere Formen erheischen, so sehen wir mit dem sittenbildlichen Element auch die Kleider aus Beham's Stichen schwinden und finden statt ihrer überall antik-natürliche Nacktheit. Es ist, als habe er das Bedürfniss empfunden, eine Lücke in seiner künstlerischen Bildung mit dem Actstudium gründlich auszufüllen. Freilich wurde es ihm nicht ganz leicht damit. Er musste sich erst durch mehrere Manieren durchschlagen bis er seinen eigenen Stil der Körperbildung gefunden hatte. Eben diese Aenderungen seines Körperideals — am deutlichsten immer im weiblichen Körper — in Verbindung mit den technischen Eigenthümlichkeiten der Stechweise erleichtern uns die chronologische Anordung der undatirten Stiche.

Aus dem Jahr 1523 haben wir auf den beiden Tritonenstichen (B. 86 u. 87) ein Paar vierschrötiger Weiber mit plumpen Köpfen und kurzen Hälsen, aus demselben Jahre aber in der Eva (B. 4) einen in jeder Hinsicht sorgfältig durchgearbeiteten weiblichen Act. Der dazu gehörige Adam, der im nächsten Jahre nachfolgte, würde sogar grossen Lobes würdig sein, wenn nicht Beham die Hälfte des Verdienstes an Marc Anton abtreten müsste, den er hier — nach dem Titus auf dem „Triumph“ (B. 213) — nachgeahmt hat. Auf die Eva von 1523 folgen in den datirten Stichen der nächsten Jahre [Forteza (P. 265) von 1524, Joseph u. Potiphar (B. 13) von 1526] wieder Weiber von schwererem Körperbau. Dann aber begegnen wir einer Gruppe von weiblichen Acten, die das Datum 1529 tragen, mit einem auffallend veränderten Körperideal. (Adam und Eva B. App. 1. Cleopatra B. 76. Das unzüchtige Paar B. 152). Wie kam Beham auf diese unsympathischen Gestalten von unwahrscheinlicher Länge? — Seinem eigentlichen künstlerischen Wesen entsprechen sie gar nicht. Sonst — früher oder später — verfällt er nur zu leicht in den entgegengesetzten Fehler und zeichnet, namentlich in seinen Holzschnitten, die Köpfe gern zu gross. Hier dagegen sehen wir das falsche aber die längste Zeit als normal betrachtete Massverhältniss von acht Gesichtslängen noch übertrieben. Die einfachste Erklärung hierfür scheinen mir Anregungen zu sein, die Beham aus der Proportionslehre Dürer's geschöpft hatte, die im vorhergehenden Jahre erschienen war. Das Werk erregte bekanntlich gleich grosses Auf-



sehen und Beham hatte es aus erster Hand kennen lernen müssen, da er damals in Nürnberg weilte. Hatte man ihn doch sogar im Verdachte, das Dürerische Manuscript vor dessen Drucklegung in einem eigenen Werke plagiiren zu wollen. Wirklich entsprechen die Behamischen Idealgestalten von 1529 durchaus — in allen ihren Eigenthümlichkeiten: dem engen Brustkorb, den kleinen runden Brüsten, dem langgestreckten Becken — dem Dürerischen Normalweibe von acht Gesichtslängen BI im ersten Buch der Proportionslehre. Indessen — um es zu wiederholen — dieser Einfluss Dürer's ist äusserlich und vereinzelt, im Uebrigen ging Beham seit Jahren seine eigenen Wege.

Die augenfälligen Verschiedenheiten der Behamischen Idealfiguren von 1526 und 1529 veranlassen uns, zwischen beide Jahre eine Gruppe von undatirten Stichen mythologisch-historischen Inhalts zu schieben, deren Menschenformen zwischen jenen beiden Typen vermitteln und die auch in technischer Hinsicht ihnen nahe stehen; es sind dies die Kampffriese, Achilles und Hektor (B. 68), Griechen und Trojaner (B. 69), die Centauren und Weiber (B. 94) und die kämpfenden Paare zu Pferd (B. 95), ferner einige andere Blätter, die ich im nachfolgenden Verzeichniss nennen werde. — Die beiden Pferdestiche (B. 217 und 218) werden zeitlich annähernd dadurch bestimmt, dass Beham 1528 sein Büchlein über die Proportionen des Pferdes herausgab. Einige Radirungen, die wir aus diesem Zeitraum haben, sind dadurch verfehlt, dass Beham ihnen ein für die rauhen Striche der Eisenätzung zu kleines Format gab. Sie sind dadurch dunkel und undeutlich geworden.

In technischer Hinsicht bemerken wir zunächst ganz im Allgemeinen eine häufigere Anwendung von Kreuzschraffirungen. Die Hintergründe sind im Gegensatz zur früheren Zeit, wenn überhaupt dunkel, meist aus zwei engen Strichlagen gebildet. Ein paar Mal sticht Beham sehr zart (Adam und Eva B. 3 und 4, der Fähnrich B. 200), so dass die Platten nach einigen Jahren, um frische Abdrücke zu liefern, überarbeitet werden mussten, auch einige ältere Platten wurden damals retouchirt. Dann kehrte er zu einer kräftigeren Stechweise zurück. Er legte die Striche noch enger neben einander als auf den Stichen von 1521, und führte den Grabstichel mit einer mathematischen Regelmässigkeit, die seiner Technik den Charakter frostigen Virtuosenthums verlieh. Im Ganzen genommen ist die Periode Beham's von 1523 bis 1530 wenig erfreulich. Die überlieferte deutsche Kunstweise genügte ihm nicht mehr und auf den neuen Wegen war er nicht sicher. Er hatte die italienischen Glocken läuten hören und wusste nicht, wo sie hingen. Ein paar Mal ahmte er Marc Anton nach. Ausser in dem Adam von 1524 noch in der Venus auf dem Parisurtheil (B. 88 nach Marc Anton's Venus auf dem Stich B. 245). Auch der Amor auf dem Blatte B. 90 scheint mir mit Benutzung eines Marc Antonischen Stiches (des Friedensgenius auf B. 393) entstanden zu sein. Von seinen Entlehnungen bei Zoan Andrea wird später die Rede sein. Einmal wendet er eine italienische Beischrift an: Forteza. — Dann, als er mit den Italienern nicht

fertig werden konnte, probirte er es zur Abwechselung wieder einmal mit einem Dürerischen Formenideal.

Wir würden diese Zeit überhaupt als die unglücklichste Beham's bezeichnen, wenn wir nicht in ihr mit Freude die Anfänge seiner ornamentalen Thätigkeit begrüssten.

49. Triton und Nereide nach links, B. 86. 1523. — 50. Triton und Nereide nach rechts, B. 87. 1523. — 51. Eva, B. 4. 1523. — 52. Adam, B. 3. 1524. — 53. Forteza, P. 265. 1524. — 54. Delphinvase, B. 243. 1524. — 55. Loth mit seinen Töchtern, B. 9. — 56. Parisurtheil, B. 88. — 57. Tritonenpaar, B. 223. — 58. Ornamentfries, P. 266. — 59. Der schlafende Hirt (Johannes d. Täufer?), B. 216. 1525. — 60. Moses und Aaron, B. 8. 1526. — 61. Joseph und Potiphar's Weib, B. 13. 1526. — 62. Der Fähnrich, B. 200. 1526. — 63. Delphinvase, B. 238. 1526. — 64. Hochfüllung, B. 246. 1526. — 65. Hochfüllung, B. 245. 1527. — 66. Caritatis virtus, B. 137. — 67. Acht nackte Knäblein, B. 210. — 68. Weibl. Genius mit Hund, B. 211. — 69. Ornamentfries, B. 233. — 70. Ornamentfries, B. 234. — 71. Triumphzug, B. 142. — 72. Achilles und Hektor, B. 68. — 73. Griechen und Trojaner, B 69. — 74. Vier Centauren mit Weibern, B. 94. — 75. Kampf dreier Männer, B. 95. — 76. Vier Pferde, B. 217. — 77. Zwei Pferdeköpfe, B. 218. — 78. Adam und Eva, B. App. 1. 1529. — 79. Cleopatra, B. 76. 1529. — 80. Das unzüchtige Paar und der Tod, B. 152. 1529. — 81. Judith, B. 10. — 82. Venus und Amor, B. 90. — 83. Drei Medaillen (Ulrich Gebhart. Munczmaster), B. 221. — 84. Drei Medaillen, B. 222. — 85. Drei Medaillen, Loftie 86. Aumüller 283. — Radierungen: 86. Regulus, B. 71. — 87. Cimon und Pero, B. 72. — 88. Cimon und Pero, B. 73. — 89. Mucius Scaevola, B. 84. — 90. Der Greis mit den beiden Dienern, B. 206. — 91—93. Drei Becher, B. 239—241. 1530.

Nach 1530 wendete sich Sebald Beham eine Zeit lang vorwiegend der Zeichnung für den Holzschnitt zu und liess bei seinen Kupferstichen von der löblichen Gepflogenheit, sie zu datiren, ab. Wenn wir die rein ornamentalen Stiche ausnehmen, so haben wir nach 1529 erst wieder aus dem Jahre 1535 zwei datirte Stiche, den weiblichen wappenhaltenden Genius (B. 259) und den dritten Plattenzustand der beiden Liebespaare mit dem Narren (B. 212), Blätter, die uns auf den Gipfelpunkt Behamischer Kunst führen. In die Lücke zwischen beiden Jahren verweisen wir aus stilkritischen Gründen eine Gruppe von unter einander verwandten Stichen: die sieben freien Künste (B. 121—127), die nach links schreitende Judith (B. 11), Nessus und Dejanira (die von Bartsch erwähnte Copie nach 108), Ammon's Blutschande (Rosenberg 17), den Triumphzug der Kinder (B. 137). Ueberall finden wir hier die glänzend correcte, kräftige Grabstichelführung vom Ende der 1520er Jahre, zugleich aber ein neues, all diesen Stichen gemeinsames Körperideal, ein völliges Weib mit gedrungenen musculösen Gliedern und scharf geschnittenen Gesichtszügen (langer gerader Nase), zuweilen mit einer früher bei Beham nicht vorkommenden kunstvollen Haartracht.



Das beste und besonders charakteristische Stück der Gruppe ist das im übrigen höchst anstössige von Ammon's Gewaltthat, zwar nicht ein unicum, wohl aber ein rarissimum. Auch diese weibliche Idealgestalt war indessen nicht von langer Dauer; nachdem sie abgethan war, um 1535, fand Beham endlich das seiner Individualität entsprechende Menschenbild mit weichen sinnlichen Formen und rundlichen Gesichtszügen, aus denen die Freude am derben Lebensgenusse spricht, jenes Idealbild, das er von nun an beibehält. Vergegenwärtigt man sich dabei die eigenen Züge des Meisters, wie er sie in dem Reliefmedaillon des Berliner Museums uns überliefert hat, so glaubt man ein neues Beispiel zu einer alten Erfahrung wahrzunehmen, die Dürer in einem seiner Manuscripte ausgesprochen hat: „Einer jeden Mutter gefällt ihr Kind wohl. Daher kommt es, dass viele Maler machen, was ihnen gleich sieht.“[6]) Man mag die Menschen Beham's schön finden oder nicht — das ist Geschmacksache — so muss man immer anerkennen, dass sie Träger eines individuellen künstlerischen Stiles sind, und das lässt sich nur von den Werken bedeutender Künstler sagen. Es ist bezeichnend, dass sich Beham zu derselben Zeit auch in dem Stoffgebiete und in der Technik seiner Stiche auf seine Eigenart besann. Das Hauptwerk dieser Jahre, die grosse Folge der Bauernhochzeit, steht an der Spitze seiner Leistungen, ja überhaupt der ganzen Kleinmeisterkunst. Das ist ein Gewächs des heimischen Bodens, echte deutsche Renaissance, die mit ihrer grossen italienischen Schwester nur die frische Beobachtung der Natur gemein hat. Man sieht sie leibhaft vor sich, diese kleinen Leute, Alte und Junge, Männlein und Weiblein, wie sie am frohen Tage jauchzend die Erde stampfen, zechen und schmausen und hofiren, nachdem sie sich die lange Woche hindurch in saurem Schweiss geschunden haben. Die derben Züge glücken Beham am besten, zuweilen aber — in dem Brautpaar oder in der zechenden Tischgesellschaft — lässt er eine gemüthliche zartere Saite anklingen, etwas, das später in Ludwig Richter seinen grössesten Interpreten gefunden hat. Welche Perspective schien sich hier vor Beham, als einem der ersten classischen Vertreter deutscher Sittenbildmalerei, aufzuthun. Er selbst jedoch hat die Hoffnungen getäuscht, zu denen seine Bauernhochzeit berechtigte. Später drängen sich wieder die antiken Gespenster und allegorischer Gelehrtenkram in sein Werk, und als er noch einmal sich zu einer grösseren sittenbildlichen Folge aufraffte, den „zwölf Monaten“ (B. 154—163), da lieferte er einen schwachen Aufguss der eigenen älteren Arbeit, untermischt mit anderswoher gestohlenen Motiven.

Auch in der Technik zeigt sich Beham um 1535 auf seiner Höhe. Ohne von ihrer Correctheit und Sauberkeit irgend etwas einzubüssen, wird seine Stechweise zarter, so dass sich die Bravour der Arbeit durchaus nicht mehr aufdrängt. Seine Strichlagen haben einen weichen Glanz, der nur von ganz wenigen Stechern erreicht, von keinem übertroffen worden ist. Ein besonderes Kennzeichen höchster Meisterschaft ist dabei die Beschränkung

[6]) M. S. des britischen Museums. Zahn's Jahrbücher f. Kunstw. I S. 8.

in der Anwendung der Mittel: in den Halbschatten eine Strichlage, die sich unnachahmlich weich der Form anschmiegt, in den tieferen Schatten eine zweite, selten noch eine dritte Kreuzlage, in den Uebergängen zum Licht ein paar Punkte. Beham liefert in dieser Zeit mit jedem neuen Stiche ein neues Beispiel für den ästhetischen Satz, dass in der Technik der Griffelkunst die Schönheit der Linie Alles sei. Ein gewisser Respekt vor seinen eigenen Leistungen scheint ihn später davon abgehalten zu haben, an diesen schönen Stichen durch weitere Zuthaten Etwas zu verderben. Nur wenige und spärliche Retouchen kennen wir von den Blättern dieser Zeit.

94. Doppelbecher mit zwei Halbfiguren, B. 242. 1531. — 95—101. Die sieben freien Künste, B. 121—127. — 102. Judith, B. 11. — 103. Nessus und Dejanira, B. 108. Copie. — 104. Ammon's Blutschande. Rosenberg 17. — 105. Triumphzug der Kinder, B. 237. — 106. Drei Säulencapitelle, B. 251. — 107. Wappen Albrecht's von Brandenburg, P. 270. — 108. Die Liebespaare und der Narr, B. 212. (III, 1535) — 109. Weiblicher wappenhaltender Genius, B. 259. 1535. — 110. Männlicher wappenhaltender Genius, B. 258. — 111. Adam und Eva, B. 5. 1536. — 112—123. Die Bauernhochzeit, B. 166—177. Das letzte Blatt datirt 1537. — 124—131. Der Hochzeitszug, B. 178—185. — 132. Die Tischgesellschaft, B. 164. — 133. Bauernschlägerei, B. 165. — 134. Trajan's Gerechtigkeit, B. 82. 1537. — 135. Der verlorene Sohn, B. 35. 1538. — 136. Alexander der Grosse, B. 67. — 137. Cleopatra, B. 77. — 138. Venus und Amor, B. 91. — 139—141. Die musicirenden Satyrn, B. 109—111. — 142. Die Harfenspielerin, B. 205. — 143. Das Narrenpaar, B. 213. — 144. Der Bauer auf dem Horn blasend. Nagler 34. — 145. Ornamentfries mit den drei Satyrn, B. 232. — 146. Hochfüllung, B. 244.

Die eigentliche Blüthezeit Beham's war nicht von langer Dauer. Wenn wir nach einem Datum suchen, um den Beginn des Niederganges seiner Kunst zu bezeichnen, so werden wir auf das Jahr 1539 geführt. Damals entstanden — so bald nach den prächtigen Bauerbildern — eine Reihe der unseligen unkünstlerischen Personificationen von Begriffen, die Folge der Cardinaltugenden, und eine überaus schwache Melancholie. Um aus solchen Stoffen Kunstwerke zu machen, dazu bedurfte es der Gedankentiefe und der Schöpferkraft eines Dürer. Und dass es Beham gerade daran gebrach, das offenbarte sich gegen das Ende seiner Laufbahn immer deutlicher. Es ist ein Verhängniss für ihn gewesen, dass er sich durch die Mode zur Bearbeitung von Gegenständen verführen liess, die seiner Natur so wenig entsprachen. Angesichts dessen muss man den Eifer beklagen, mit dem er sich damals seiner Stecherthätigkeit zuwandte. Fast die Hälfte seiner Stiche ist in dem Jahrzehnt nach 1539 entstanden, aber zu der Menge der Production stand deren Werth im umgekehrten Verhältniss. (Am spärlichsten hatte er in seiner besten Zeit geschaffen.) Mit der köstlichsten der künstlerischen Anlagen, mit der Phantasie, ging es

mehr und mehr zu Ende. Namentlich von 1542 an stach er nur noch ausnahmsweise durchaus eigene Erfindungen. Allbekannt ist die Unbefangenheit, mit der er die künstlerische Hinterlassenschaft seines jüngst verstorbenen Bruders ausbeutete. Er copirte ihn nicht nur, sondern eignete sich seine Platten an, überstach sie und versah sie mit seinem Zeichen. Ausser mit dem Stiche der drei Todtenköpfe (B. 27) that er dieses noch mit den drei Weibern und dem Tode (B. 42) und mit dem Johannes Chrysostomus Barthel's (B. 43). Loftie hat ganz Recht, wenn er zu dem letzteren Blatte Sebald's (B 215) bemerkt, der erste Zustand sähe so aus, wie eine Retouche des Barthel'schen Stiches. Er sieht sogar so sehr so aus, dass man mit der Lupe ganz deutlich die älteren Arbeiten Barthel's unter denen Sebald's wiedererkennt, ganz abgesehen davon, dass schon der erste Blick einem sagen muss, dass kein anderer „erster Plattenzustand“ Sebald Beham's so aussieht wie der erste Zustand von B. 215 oder B. 151. Zuweilen haben die Entlehnungen Sebald's vom Werke seines Bruders gradezu etwas komisches, so wenn in den Kitteln der raufenden Bauern (B. 162) die Heroen aus Barthel's berühmten Kampffriesen (B. 16 und 17) wiedererscheinen. Nur in drei Fällen muss ich Sebald gegen die Behauptung, Barthel copirt zu haben, in Schutz nehmen: die Maria mit dem Todtenkopf (B. 20) und die am Fenster sitzende (Seidlitz 21 a) sind so hart und leblos gestochen, lassen sich so wenig in die chronologische Reihe seiner Stiche einfügen, dass man sie einem geschickten Anonymus zuschreiben muss, der das Zeichen Sebald Beham's auf seine Fälschung setzte. Ferner ist die Folge der allerliebsten vier Friesmuster (B. 224—227), von denen zwei das Datum 1544 tragen, wohl mit Benutzung älterer eigener Motive Sebald's entworfen, nicht aber, wie Aumüller, Seidlitz und Lichtwark angeben, nach Barthel Beham copirt.[7]) Die vermeintlichen Originale Barthel's sind vielmehr vereinfachte und nicht einmal sehr geschickte Nachahmungen Binck's nach Sebald Beham.[8]) Ausser Barthel wurde hier und da wieder Marc Anton herangezogen (in dem Christus B. 30 nach Marc Anton B. 77 und in dem „Impossibile“ B. 145 nach dem einen Räuber der Helena auf Marc Anton's Stich B. 209). Selbst einen Holzschnitt des Meisters I. B. mit dem Vogel verwerthete Beham; der Jolaus auf der Tötung der Hydra B. 102 ist mit leichten Veränderungen originalseitig

[7]) Der Panzer auf B. 227 ist nach demjenigen auf B. 223 entworfen; die Tritonen jenes älteren Stiches kehren mit leichten Veränderungen auf B. 225 wieder.

[8]) Die sogenannten Barthel Behamischen Blätter bilden ebenfalls eine Folge von vier Stück, eine Thatsache, die Lichtwark (Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888, S. 175) richtig erkannt hat. Sie sind an folgenden Stellen beschrieben: Vignette mit dem Adler. Aumüller Barthel Beham. No. 89. — Seidlitz (Meyer's Künstlerlex.) 81. — Kat. Santarelli 2304. — Vign. mit der Vase und dem Tritonenpaar. Kat. Santarelli 2305. — Seidlitz 80. — Vign. mit der weibl. Halbfigur und den zwei Drachen. Pass. Barthel Beham 75 b. — Aum. 80. — Seidlitz. 75. — Vign. mit dem Panzer und den zwei Genien. Pass. Binck 129. (Originalseitige Kopie danach Pass. Barthel Beham 76.) — Aum. 81 und 88. — Seidlitz 76. — Abdrücke der ganzen Folge im Kupferstichkabinet in Bremen.

copirt nach dem Jäger rechts auf der Jagdscene jenes Meisters P. 8. (Dieselbe Figur auch in der Bauernschlägerei B. 162.) Weit deutlicher als solche Entlehnungen von fremden Meistern offenbaren die Wiederholungen eigener älterer Motive die Verarmung seiner Phantasie. Eine Reihe von Beispielen dafür ist bekannt und lässt sich bei einer sorgfältigen Durchsicht seiner Werke noch erheblich vermehren. Zuweilen sind diese Plagiate seiner selbst geradezu erstaunlich, so wenn er in den Bauern B. 186, 188, 189 und den Soldatenbildchen B. 196 und 197 Staffagefiguren aus dem zwölf Jahre früher entstandenen Holzschnitt des Einzugs Carl's V. in München B. 169 wiederholt. Sein Bestes gab Beham in dieser Zeit in seinen ornamentalen Entwürfen. Lichtwark hat freilich vollkommen Recht, wenn er ihn hier von den Italienern ausgehen lässt.[9]) Die Idee zu seinen reitenden Tritonenpaaren hatte ihm Mantegna gegeben, die Formen des Laubwerks und manche Einzelmotive bei den Pokalen und namentlich bei den Hochfüllungen hatte Zoan Andrea geliefert, drei Capitelle (B. 251 und deren spätere Wiederholungen) sind auf den Comasker Vitruv von 1521 zurückzuführen, dennoch aber wahrte sich Beham hier immer seine Selbständigkeit, benutzte wohl, aber copirte nicht sclavisch seine Vorbilder. Und wenn er auch nicht viele Ornamentstiche geschaffen hat, so steht er doch in der ersten Reihe unserer Ornamentkünstler. Seine Specialität waren die Querfüllungen oder Friese (sie sind fast alle darauf berechnet, an den Seiten verdoppelt zu werden), für die er in der Dreitheilung ein glückliches Schema fand. Neben dem unübertrefflichen Blatte seiner Glanzzeit mit den drei Satyrn (B. 232) behalten die erwähnten vier kleinen Füllungen der letzten Periode (B. 224—B. 227) als die zierlichsten aller Ornamentstiche ihren hohen eigenen Werth.

Auch für Beham's Technik beginnt mit dem Jahre 1539 ein neuer Abschnitt. Sie entwickelt sich weiter in der Richtung zum Zarten und Zierlichen, die sie in den dreissiger Jahren genommen hatte. Nur verfällt der Künstler hier entschieden in Uebertreibung. Immer noch ist er zunächst in der Anwendung seiner Strichlagen sparsam. Mehr wie drei Kreuzlagen wendet er bei der ersten Ausarbeitung eines Stiches nicht an. Aber er zieht die Striche so fein, rückt sie so eng an einander, dass die Linie als solche kaum mehr wirkt. Derartige Platten druckten natürlich rasch aus; um sie weiter zu verwenden, unterzog Beham sie wiederholten Bearbeitungen. Wie rasch die Retuschen sich folgten, zeigt das Beispiel des „Impossibile“ (B. 245), das Beham ein Jahr vor seinem Tode stach und von dem er vier Plattenzustände lieferte. Es beginnt hier für den Sammler seiner Blätter die verdriessliche Zeit der Retuschen. Hatte Beham schon früher hier und da eine Platte überstochen, so gilt dies jetzt mit Ausnahme einiger ornamentaler Entwürfe von seinen sämmtlichen Platten. Zum Unterschiede von den Retuschen, wie sie z. B. Rembrandt anwendete, dienen diese nie künstlerischen, sondern lediglich geschäftlichen Zwecken. Wenn

[9]) Lichtwark, a. a. O. S. 170 ff.



sie auch, von fern betrachtet, das Aussehen eines Blattes merkwürdig auffrischen, so geschieht das doch stets auf Kosten der künstlerischen Wirkung. Die Strichlagen werden gehäuft, die Umrisse nachgezogen, oder die verblassten Schatten durch eine fatale Punktirung vertieft, bis der Stich einen russigen und verschwommenen Charakter bekommt, total verschieden von seinem ersten Zustand. Man vergleiche z. B. einmal Sol oder Luna aus der Planetenfolge (B. 117, 120) in den ersten und letzten (vierten und fünften) Plattenzuständen mit einander. Die ersten Abdrücke aller dieser Stiche sind sehr selten.

Der Eindruck, mit dem wir von Sebald Beham scheiden, ist nicht erfreulich; es ist der eines Mannes, der sich selbst überlebt hat, der sein eminentes technisches Geschick geschäftsmässig ausbeutete und der einem unglücklichen Zeitgeschmack durch Allegorien, antike Historien und zotige Derbheiten schmeichelte. Man muss sich der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre erinnern, um nicht zu vergessen, dass Sebald Beham doch einer der grössesten Meister des Grabstichels gewesen ist.

147—154. Die Cardinaltugenden, B. 129—136. 1539. — 155—162. Die Planeten, B. 113—120. 1539. — 163. Melancholie, B. 144. 1539. — 164. Die Dame mit dem Narren, Radirung B. 148. 1540. — 165. Patientia, B. 138. 1540. — 166—169. Die Geschichte vom verlorenen Sohn. B. 31—34. 1540. B. 32. — 170—173. Die Evangelisten, B. 55—58. 1541, B. 55. — 174, 175. Fortuna und Infortunium, B. 140, 141. 1541. — 176. Die Dame mit dem Tod, B. 149. 1541. — 177. Der Narr mit den beiden Weibern, B. 214. 1541. — 178, 179. „Es ist kalt Wetter" — „Das schadet nit", B. 188, 189. 1542. — 180, 881. „Deten wir verkaufen" — „Zum Wein wolt wir laufen", B. 186, 187. — 182. Die drei Soldaten mit dem Hunde, B. 196. — 183. Die Wache bei den Pulverfässern, B. 197. — 184. Eines Mannes Haupt, B. 219. 1542. — 185. Eines Weibes Haupt, B. 220. 1542. — 186. Der kleine Narr, B. 230. 1542. — 187. Das römische Alphabeth, B. 229. 1542. — 188. Hercules mit den Centauern, B. 96. 1542. — 189. Hercules und Nessus, B. 97. 1542. — 190. Adam und Eva, B. 6. 1543. — 191. Vertreibung aus dem Paradiese, B. 7. 1543. — 192. Johannes Chrysostomus, B. 215. — 193. Fähnrich, Trommler und Pfeifer, B. 198. 1543. — 194. Ornamente mit der Maske, B. 231. 1543. — 195. Ornament mit der Palmette, B. 235. — 196—198. Drei Säulencapitelle mit Basen, B. 247, 248, 253. 1543. — 199. Zwei Capitelle und Basen auf einem Blatte, B. 252. 1543. — 200. Wappen mit dem Hahn, B. 256. 1543. — 201. Wappen mit dem Adler, B. 257. 1543. — 202. Joseph und Potiphar's Weib, B. 14. 1544. — 203. Lucretia, B. 79. — 204. Cimon und Pero, B. 74. 1544. — 205. Cimon und Pero, B. 75. 1544. — 206. Hercules und Jole, B. 99. 1544. — 207. Fähnrich und Trommler, B. 199. 1544. — 208. Die Hochzeit zu Cana, B. 23. — 209. Christus und die Samariterin, B. 24. — 210. Christus bei dem Pharisäer Simon, B. 25. — 211—214. Serie von vier Querfüllungen, B. 224—227. 1544. — 215.

Querfüllung mit der Maske auf dem Schild, B. 228. 1544. — 216. Querfüllung mit den auf Chimaeren reitenden Genien, B. 236. 1544. — 217. Wappen Beham's, B. 254. 1544. — 218. Wappen mit dem Löwen, B. 255. 1544. — 219. St. Petrus, B. 43. 1545. — 220. Jacobus Minor, B. 45. 1545. — 221. Philippus, B. 47. 1545. — 222. Hercules und Cerberus, B. 100. 1545. — 223. Hercules und die Trojaner, B. 101. 1545. — 224. Hercules erschlägt die Hydra, B. 102. 1545. — 225. Hercules mit den Säulen von Gades, B. 103. 1545. — 226. Hercules und Cacus, B. 104. 1545. — 227. Hercules und Antaeus, B. 105. 1545. — 228, 229. Zwei Säulencapitelle, B. 249 u. 250. 1545. — 230. Christus, B. 30. 1546. — 231. Matthaeus, B. 50. 1546. — 232—239. Andreas, Johannes, Bartholomaeus, Thomas, Jacobus maior, Judas Thaddaeus, Simon, Matthias, B. 44. 46. 48. 49. 51—54. — 240. Trajan, B. 83. 1546. — 241. Domitilla, B. 84. 1546. — 242. Parisurtheil, B. 89. 1546. — 243—252. Die zwölf Monate, B. 154—163, Nr. 1, 4 u. 7. datirt 1546. Nr. 11. 1547. — 253. Das badende Weib mit den zwei Kindern, B. 207. — 254. Der Tod und die drei Weiber, B. 151. — 255. Judith, B. 12. 1547. — 256. Hiob, B. 16. 1547. — 257. Der Tod und das stehende Weib, B. 150. 1547. — 258. Das Christenthum, B. 128. — 259. Hercules und der nemaeische Löwe, B. 106. 1548. — 260. Der Tod des Hercules, B. 107. 1548. — 261. Lichas und Hercules, B. 98. — 262. Leda, B. 112. 1548. — 263. Der Tod und das ruhende Weib, B. 146. 1548. — 264. Die drei Weiber im Bade, B. 208. 1548. — 265. Die Nacht, B. 153. 1548. — 266. Hl. Jungfrau mit dem Papagei, B. 19. 1549. — 267. Triumphzug, B. 143. 1549. — 268. Raub der Helena, B. 70. — 269. Das Unmögliche, B. 145. 1549.

Ein Nachtrag zu den Copien des Dürer'schen Rosenkranzfestes.

Von den Copientypen des Dürer'schen Rosenkranzfestes ist ein Vertreter in den fachmännischen Untersuchungen über das erwähnte Meisterwerk vollständig unbeachtet geblieben. Die figurenreiche Composition erfährt nämlich nicht nur jene Einschränkung und Abänderung, als deren ältester Vertreter das vielgenannte Lyoner Bild gilt, sondern verliert auch in einer anderen Copie des Wesentlichsten den Charakter des Votivbildes einer Körperschaft und wird zum Votivbilde mit Hervorhebung der Beziehung zu einer Einzelperson. Das betreffende Gemälde befindet sich in der Bildersammlung des Ferdinandeums zu Innsbruck und wird dem 1632 zu Brixen gestorbenen Maler Martin Polak zugeschrieben.

Mit der Einschränkung des Bildes hing wohl die Aenderung des Formates zusammen, indem das Breitbild der Rosenkranzfestdarstellung zum Hochbilde wurde. Die Madonna, deren blaues Gewand vorn eine sternförmige, mit rothen und weissen Perlen besetzte Agraffe zusammenhält, sitzt vor dem rothgesäumten, grünen Teppiche, den zwei Engel spannen; ihre Linke hebt den Zipfel des weissen Tuches, auf welchem das Kind liegt. Die Rechte des letzteren segnet den links knieenden Mann, die Linke umfasst einen gelben Apfel. Zu den Füssen der Gottesmutter sitzt der bekannte, die Laute spielende Engel in gelbem Gewande mit rothen Unterärmeln; seine Flügel sind weiss und roth. Ueber Maria's Haupte halten zwei Engel die Krone.

Zur Rechten der Madonna kniet statt des Papstes ein Mann in offenbar polnischer Tracht; unter einem hermelingefütterten Purpurmantel ist ein schwarzer Rock sichtbar, vorn mit einer Reihe dicht gesetzter, gelber Knöpfe besetzt und durch einen Gürtel zusammengehalten, an welchem ein Schwert hängt. Vor dem Manne liegt als Ersatz für die Tiara eine rothe Kopfbedeckung, deren weisse Pelzverbrämung aufgeschlagen ist; drei weisse Federn ragen aus ihr empor. Hinter dem Knieenden steht ein graubärtiger Papst mit der Tiara auf dem Haupte; er nimmt mit der Rechten den Knieenden in seinen Schutz, indess die Linke den mit dreifachem Kreuze geschmückten Stab umfasst.

Die Beziehungen des Bildes zu Dürer's Rosenkranzfeste sind so auf-

fällig und springen in mehr als einer Einzelheit auch dem mit dem Gegenstande minder Vertrauten sofort in die Augen. Im Mittelpunkte der Darstellung erweist sich als directe Entlehnung der hinter der Madonna gespannte Teppich mit den beiden ihn emporhaltenden Engeln; die rothe Schnur, welche von dem Halse und dem rechten Arme des linken Engels gegen den Baum abwärts flattert, deckt sich genau, während jene des mehr gegen den Bildrahmen gerückten, rechten Engels etwas eingezogen ist. Der Aufbau der Krone, welche zwei andere Engel über dem Haupte der Madonna halten, stimmt ganz und gar mit jenem aut Dürer's Rosenkranzfeste überein, welchem sich insbesondere auch der rechte Engel nähert, der etwas zur Madonna herab- und dem Beschauer entgegenblickt. Noch stärker ist die Entlehnung bei dem die Laute spielenden Engel zu den Füssen der Madonna; die Gewandung, die Haltung der Flügel und der ganzen Gestalt, der charakteristische Parallelismus in der Lage der Beine stimmen vollständig überein. Dies erstreckt sich auch auf minder wichtige Einzelheiten, wie auf die Stellung und Bildung der grossen Zehe am linken Fusse, auf die Lage der den Lautenhals umspannenden Finger, auf die Bewegung des Daumens und des Zeigefingers der die Saiten schlagenden Rechten und auf die Streckung des kleinen Fingers, der von den beiden anderen mehr an die Laute gedrückten sich ablöst. Die gefalteten Hände des knieenden Mannes entsprechen jenen des Papstes Julius II. Das Motiv der zu Füssen des letzteren liegenden Tiara mit der daneben aufschiessenden Staude findet seine Nachbildung in der neben dem Knieenden liegenden Kopfbedeckung mit den drei aufwärts stehenden Federn. Auf dem Mantel des schützenden Papstes begegnen als Ziermotive der seine eigene Brust öffnende Pelikan und Petrus mit dem Schlüssel wie auf dem Mantel Julius' II. Nicht minder bietet der Baum hinter dem Papste mehrere Anklänge an jenen neben dem heil. Dominicus des Rosenkranzfestes; ebenso decken sich Einzelheiten in der Landschaft rechts, z. B. der vortretende Berg, unter welchem der Thurm des Castells emporragt.

Diese ungewöhnlich zahlreichen und auffälligen Uebereinstimmungen des Innsbrucker Bildes mit dem Rosenkranzfeste Dürer's sprechen dafür, dass der Maler des ersteren letzteres ganz genau gekannt und offenbar selbst eine Copie — vielleicht aus seinem Skizzenbuche — für die Arbeit benützt haben muss. Denn letztere ist kaum mit unmittelbarer Anlehnung an das Original entstanden, das damals als Bestandtheil der Kunstsammlung auf der Prager Burg nicht allgemein, sondern nur für Bevorzugte zugänglich war. Für die Richtigkeit dieser Annahme spricht auch die Thatsache, dass die Köpfe der Madonna und des Kindes nicht der künstlerischen Ausdrucksweise Dürer's entsprechen, sondern andere Formen zeigen, welche augenscheinlich als Eigenthum des Malers des Innsbrucker Bildes betrachtet werden müssen. Kann auch der Madonnenkopf des Rosenkranzfestes, welcher bei der letzten Restaurirung des Bildes ergänzt wurde, für die Vergleichung nicht in Betracht kommen, so bietet sich doch



ein Vermittelungsglied dar in jenem der Berliner Madonna mit dem Zeisig, die mannigfache Berührungspunkte mit dem Rosenkranzfeste ausweist und einen Rückschluss auf die Beschaffenheit des einst auch auf letzterem festgehaltenen Madonnentypus erlaubt. Trug der Maler in die Köpfe Mariae und des Christusknaben etwas nicht Dürerisches hinein, so behielt er auffallender Weise ganz genau die reich durchgebildete Krone bei, obzwar seiner Zeit zweifellos eine wesentlich andere Form geläufig sein musste.

Ich habe auf dem Bilde kein Künstlerzeichen wahrnehmen können; es Martin Polak zuzuschreiben, unterliegt immerhin einigen Bedenken, weil die characteristischen Eigenthümlichkeiten des unmittelbar daneben hängenden Bildes, das sicher von der Hand des Genannten stammen soll, immerhin einige nicht zu unterschätzende Abweichungen zeigen. Ist es aber trotzdem wirklich von Martin Polak ausgeführt, so muss letzterer das Rosenkranzfest Dürer's entweder im Originale oder nach einer guten Copie gekannt und nach einer solchen das in Rede stehende Innsbrucker Bild gearbeitet haben. Inwieweit die freie Entschliessung des Malers oder eine bestimmte Anweisung des Auftraggebers, der die Ausführung des als Votivbild gedachten Werkes massgebend beeinflussen konnte, die Anlehnung an Dürer's Rosenkranzfest bedingte, dürfte schwer festzustellen sein. Immerhin bleibt aber die Möglichkeit offen, dass im Falle, als der durch Bildnissvergleichungen vielleicht erreichbare Nachweis der Persönlichkeit des Stifters gelingen sollte, auch darüber Klarheit gewonnen wird.

Für die Beachtung, welche Dürer's Rosenkranzfest bei Künstlern und Kunstfreunden fand, stellt das Innsbrucker Bild immerhin einen schätzenswerthen Beleg bei; es vermehrt die Copientypen des Dürerwerkes um einen neuen, bisher fachwissenschaftlich nicht verwertheten, der sich mehr als die mit dem Lyoner Bilde zusammenhängende Gruppe von dem Originale entfernt. *Joseph Neuwirth.*

Die Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe zu München.

Zu den interessanten und merkwürdigen Baudenkmalen der Stadt München gehörte die Sanct Laurentius-Capelle im alten Hofe, welche bis zum Jahre 1816 bestand und erst in dieser Zeit vollständig abgerissen wurde, um einer Neuanlage mit Bureaux die Baustelle zu bieten. Mit Recht kann man vermuthen, dass schon Herzog Ludwig der Strenge in seinem neuen Schlosse München's eine Hauscapelle gehabt, doch fehlen uns darüber nähere Nachrichten. Von Ludwig des Strengen Sohne, Ludwig dem Bayer, welcher 1281 geboren, 1310 die Regierung seines Heimathlandes antrat, 1314 deutscher König und 1328 römischer Kaiser wurde, haben wir eine im Jahre 1321 abgefasste Urkunde, nach welcher er die Capelle der Burg in München zu unseres Herrn und seiner lieben Mutter und auch der reinen Magd und hl. Märtyrerin Magdalena und aller Heiligen Ehren gewidmet, und einen Caplan mit pfarrlichen Rechten an derselben ernannt hat. Monumenta Boica. T. XIX. (N. A.) p. 466.

Das Bayerische National-Museum besitzt ein 1,55 cm breites und 75 cm hohes Hochrelief von Sandstein mit der Darstellung Kaiser Ludwig's des Bayern und seiner zweiten, ihm 1323 vermählten Gattin, Margaretha von Holland, zu beiden Seiten der allerseligsten Jungfrau knieend, welche das Jesuskind auf dem Schoosse hält. Die Kaiserin reicht mit beiden Händen das Modell der Capelle dar, auf welches das göttliche Kind die Hand legt. Ueber diesem an der Laurentius-Capelle eingemauerten und bemalten Sandstein-Relief war ehedem ein steinernes Täfelchen mit der in arabischen Ziffern eingegrabenen Jahreszahl 1324 angebracht, beim Abbruche des Bauwerks scheint dasselbe zerstört worden zu sein. Das kleine Modell der Capelle beweist aber bestimmt, dass Ludwig der Bayer einen wirklichen Neubau ausführen liess, und nicht etwa nur eine Erweiterung der von seinem Vater begründeten Anlage vorgenommen hat. Die Richtigkeit unserer Annahme wird dadurch erwiesen, dass die im Jahre 1816 demolirte Hofcapelle noch vollkommen Alles besass, was das 1324 im Auftrage des Kaiserpaares hergestellte Modell versprochen hatte. Das dem kaiserlichen Architecten übergebene Bauprogramm bestimmte ein aus drei Jochen gewölbtes, einschiffiges Langhaus, einen schmäleren ein-

schiffigen, polygon schliessenden gewölbten Chor, und über dem Triumphbogen auf der Höhe des steinernen Giebels ein ausgekragtes Glocken-Thürmchen.

Im Jahre 1327 dürfte die Laurentius-Capelle noch nicht vollendet gewesen sein, so konnte ihr der damalige grosse Stadtbrand wohl auch keinen wesentlichen Schaden zufügen. Der Tag der Einweihung ist uns nicht überliefert, doch wissen wir, dass der im geosteten Sanctuarium aufgestellte Hochaltar zu Ehren des heiligen Laurentius consecrirt worden ist; der Nebenaltar der Epistelseite wurde der heiligen Jungfrau Maria und jener auf der Evangelienseite Sanct Margaretha geweiht. Kaiser Ludwig starb 1347, und so kommt es, dass die nächste auf die Laurentius-Capelle bezügliche uns erhaltene Urkunde von der verwittweten Kaiserin vom Jahre 1347 herrührt. Die fromme Fürstin verschreibt darin ihrer in der Münchener Burg gelegenen Capelle ein neben der Barfüsser-Kirche erkauftes Haus, damit dasselbe dem Caplan des Sanct Margarethen-Altars auf ewige Zeiten als Wohnhaus diene. (Urk. im Allgem. Reichs-Archiv in München).

Die Laurentius-Capelle lag an der Nordseite der Burg, neben deren Ausgangsthore über den Stadtgraben, welcher heute noch den Namen „Hofgraben“ führt; die Längsachse war von West nach Ost gerichtet, was bei allen älteren Gotteshäusern der Stadt München beobachtet wurde, wie die Pfarrkirche zu Sanct Peter, die Klosterkirche zu Sanct Jacob, die Frauen-Domkirche, deren Friedhof-Capelle zu Sanct Salvator und die Augustiner-Kirche darthun. Auf der Südseite der Laurentius-Capelle befand sich die Sacristei, auf der Nordseite die Küsterwohnung und am Westende schloss sich die alte Stadtmauer mit den Ueberresten eines Rundthurmes bis zur Zeit der Demolirung im Jahre 1816 an. Zum Glück wurden zwei sculptirte Gewölbe-Schlusssteine damals gerettet und bei Errichtung des Bayerischen National-Museums vom Herzog Maximilian demselben übergeben. Eine bauanalytische Prüfung dieser interessanten Reste ergiebt, dass wir in dem einen Schlussstein denjenigen des Sanctuariums und im anderen den des letzten Gewölbejoches vom einschiffigen Langhause vor uns haben. Die aus feinkörnigem Sandstein hergestellten Strukturtheile besitzen die an den Schlusssteinen angearbeiteten Profilköpfe der Gewölberippen, und da zeigt es sich denn, dass der Altarraum mit fünf Seiten des regelmässigen Achteckes zur Ausführung gekommen war und fünf Rippen von je 20 cm Breite bei 26 cm Höhe aus den Ecken des Raumes zum Gewölbeschlusse aufstiegen. Die mit 55 cm Durchmesser hergestellte Rundscheibe ist mit einem gothischen Vierpasse versehen, dessen vortretendes Wappenschild vier Löwen in Relief enthält. Hier sind es die Wappenthiere des Hauses Holland, auf dem Wappenschilde des anderen Schlusssteines findet sich das Relief des kaiserlichen einköpfigen Adlers; derselbe ist auf einer Rundscheibe von 64 cm Durchmesser angebracht, schön gearbeitetes Ranken- und Blattwerk mit Weintrauben füllt als Ornament

die drei Zwickel, welche das Schild selbst freigelassen, aus. Der Theologe Stimmelmeyer hat Ende des XVIII. Jahrhunderts eine Beschreibung der Laurentius-Capelle verfasst, und hierdurch wissen wir, dass der in Rede stehende, vier Rippen-Profilköpfe besitzende Schlussstein mit dem einfachen kaiserlichen Adler am vorderen Kreuzgewölbe des dreijochigen Langhauses angebracht war. Die anderen beiden Kreuzgewölbe dürften voraussichtlich Schlusssteine ohne Sculpturenschmuck gehabt haben; so hat man eben deren Erhaltung bei dem 1816 erfolgten Capellen-Abbruche unterlassen.

Die Hauptmaasse der Laurentius-Capelle wurden aber damals aufgezeichnet; dadurch war es Freiherrn von Aretin möglich, einen nach Maassen aufgetragenen Grundriss in seinen verdienstvollen, von 1854 ab herausgegebenen Kunstdenkmalen des bayrischen Herrscherhauses abzubilden. Hiernach war das Langhaus 9 m im Lichten breit und von der Westmauer bis zum Triumphbogen 15,70 m im Lichten lang; der schmälere Chor hatte 5,25 m lichte Breite bei 6,30 m lichter Länge, hier existirte ausser dem Fünfachtelschlusse noch im Anschlusse an die Mauer des Triumphbogens ein oblonges Joch. Das Chorinnere war mit den auf Consolen ruhenden Sandstein-Statuen der heiligen drei Könige geschmückt, welche gleichfalls der Zerstörung entgingen und sich heute im Bayerischen National-Museum befinden; jede dieser fleissig ausgeführten Gestalten hat rund 85 cm Höhe und dürften sie gleichzeitig mit dem schon besprochenen Hochrelief hergestellt worden sein. Aus der uns überkommenen Beschreibung wissen wir, dass an der Ostseite des Choräussern sich das auf die Mauer gemalte Bild des heiligen Laurentius befunden hat; nicht bekannt ist, zu welcher Zeit dasselbe entstanden, wahrscheinlich aber erst lange nach der durch Kaiser Ludwig den Bayern erfolgten Ausführung und Vollendung der Capelle. In der Schedel'schen Chronik von 1493 ist das schon erwähnte steinerne Giebelthürmchen noch mit gothischen Krabben und Kreuzblumen dargestellt; da spätere Abbildungen ohne diesen Schmuck erscheinen, so müssen wir annehmen, dass die ursprüngliche Gestalt bei späterer Erneuerung nicht beibehalten worden ist. Das in Rede stehende Giebel-Glockenthürmchen vom Anfange des XIV. Jahrhunderts erscheint von da an den bayerischen Landen als ein sehr beliebtes Kunstmotiv, und sei hier zunächst der ehemaligen Sanct Johannes-Stiftskirche in Freising gedacht; hier wurde das Thürmchen erst bei der in den Jahren 1842 bis 1849 erfolgten Restauration abgebrochen. Den Mittelschiff-Giebel der Westfront des Regensburger Sanct Peter's Domes ziert heute noch ein sechseckiges Steinthürmchen, und das Gleiche gilt von der St. Laurentiuskirche, sowie der Frauenkirche in Nürnberg.

Auf dem besprochenen Hochrelief vom Jahre 1324 war das Portal der Capelle unter dem Mittelfenster der Langhaus-Südseite angebracht, und hier vom Schlosshofe aus, hat sich denn auch der Haupteingang bis zum Niederlegen des Bauwerkes 1816 befunden. Es dürfte wohl ein schlichtes, aus Sandsteinen hergestelltes Spitzbogenportal gewesen sein; über dem-



selben war ein noch heute im Bayerischen National-Museum befindliches Sandstein-Hochrelief eingemauert. Zwei über verzierten Postamenten knieende Engel halten ein Wappenschild, das sich unterhalb auf einen mit Krone versehenen vollbärtigen Kopf setzt, die beiden Hände der mit zwei ausgebreiteten Flügeln erscheinenden Gestalt stützen sich auf den Boden; das Wappenschild zeigt die bayerischen Löwen und aufgemalte Rauten, doch waren diese Zierden ursprünglich wohl plastisch hergestellt gewesen.

Der Untergang der Laurentius-Capelle bleibt stets zu bedauern, war doch gerade dieses Denkmal der Blüthegothik noch ganz in der vom Regensburger Dombaue ausgehenden Hausteintechnik, im Auftrage Kaiser Ludwig's des Bayern erfunden und zur Ausführung gelangt, und ist die Lücke der vaterländischen Monumente in der Hauptstadt München um so grösser, als von da ab die Ziegelbautechnik hier Eingang und Verbreitung findet, wie der Neubau der Frauen-Domkirche von 1468—1488 und derjenige der Sanct Salvator-Capelle darthun; hatten wir bei Sanct Laurentius die strengen Formen der einfachen spitzbogigen Kreuzgewölbe auf Hausteinrippen und schön geschmückte Schlusssteine, so erscheinen in den eben genannten zwei Bauwerken der Spätgothik die überaus zierlichen, von gebranntem Thone hergestellten Backsteinrippen, um die architectonische Gliederung der feuersicher überwölbten Decken in Sternform oder in Netzform zu bewirken.

Architekt *Franz Jacob Schmitt*-München.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Venti Vite d'Artisti di Giovanni Battista Gelli, pubblicate da **Girolamo Mancini.** Per nozze. Firenze 1896, gr. 8^{0}. 44 S.

Im vorliegenden Schriftchen wird uns endlich durch ihren Besitzer ein Abdruck der Handschrift florentinischer Künstlerbiographien geboten, worauf, nach Moreni, zuerst wieder der Berichterstatter in seinem „Brunelleschi“ (S. XXIX der Einleitung) aufmerksam machte, ohne indess Näheres über sie beibringen zu können, da der Eigenthümer ihm dazumal, in Voraussicht ihrer Veröffentlichung durch ihn selbst, die Erlaubniss dazu versagt hatte. Zu bedauern bleibt, dass die Kenntniss ihres Inhalts auch jetzt auf einen engen Kreis beschränkt bleiben wird, da sie, als Hochzeitsfestschrift gedruckt, nicht in den Handel gelangt.*)

In einem Vorwort berichtet der Herausgeber über die Provenienz des Manuscripts, über dessen schon von Salv. Salvini erkannten Verfasser (s. m. Brunelleschi a. a. O.) und seinen äusseren Zustand. Hiernach sind die ersten 12 Blätter des Heftes in Quartformat in sauberer Abschrift, die übrigen acht in flüchtigerer und weniger correcter Schrift copirt. Einige Correcturen im ersten Theil zeigen die Handschrift Gelli's; der zweite Theil entbehrt solcher, woraus Mancini folgern möchte, die Copie sei kurz vor dem Tode des Verfassers angefertigt worden, und dieser habe nicht mehr Zeit gefunden, sie ganz zu revidiren und einige Lücken im Texte des zweiten Theils auszufüllen, die dessen Abschreiber gelassen hatte, weil er die Handschrift des Verfassers nicht entziffern konnte. Wir lassen diese Meinung des Herausgebers auf sich beruhen, umsomehr da sie uns keine Erklärung dafür giebt, wie es kommt, dass die beiden Theile des so wenig umfangreichen Manuscripts verschiedene Schrift zeigen und der zweite mitten im Text abbricht.

In der „Giovambattista Gelli a Francesco di Sandro amico suo carissimo“ überschriebenen Einleitung (wahrscheinlich ist sie an Franc. Melchiori gerichtet, an den auch Briefe Gelli's vorhanden sind) präcisirt

*) Seither hat der Herausgeber sie indess auch im Archivio storico italiano 1896 I. pag. 32 u. f. veröffentlicht.



der Verfasser den Zweck seiner Schrift, nämlich: in den Biographien der vornehmsten florentiner Künstler zu zeigen, wie die antike Kunst, nachdem sie durch die Invasion der Gothen, Hunnen und Vandalen in Italien zerstört und überdies durch die „stolta oppinione di alcuni pontefici" (!), welche die classischen Kunstwerke als dem christlichen Glauben schädlich aus dem Wege zu räumen trachteten, in ihren wenigen Ueberresten geschädigt worden war, aus der „maniera tedesca" durch das Verdienst Cimabue's und Giotto's, sowie ihrer Nachfolger wieder erweckt worden sei, die „comincorno a disegnare et a ritrare gli edificij et le statue antiche e di poi i corpi naturali", eine Anschauung, die Gelli aus seiner eigenen Zeit schöpft, denn gewiss ging bei jenen ersten Wiedererweckern der Malerei das Studium der Antike dem nach der Natur nicht voran. — Der Verfasser hat es in seiner Schrift hiernach lediglich auf die Verherrlichung der florentiner Künstler abgesehen, — wie er denn ausdrücklich hervorhebt, dass die Natur, als sie die Künste wiedererstehen lassen wollte, „elesse per luogho Toscana, dove pare che sieno molto elevati e sottili ingegni, e di Toscana la città di Firenze".

Was den auf die Einleitung folgenden Text der Biographien selbst anlangt, so enthält er Notizen über Cimabue, Giotto, Giottino, Stefano, Taddeo und Agnolo Gaddi, Antonio veneziano, Masolino, Orcagna, Buonamico, Starnina, Lippo, Dello, Ghiberti, Brunelleschi, Andrea da Buggiano, Donatello, Nanni di Banco, Verrocchio und Michelozzo. Ob die letzte Notiz mitten im Text abbricht, oder abgeschlossen ist, lässt sich nicht genau bestimmen; wahrscheinlicher ist das Letztere. Jedenfalls aber war mit ihr das Originalmanuscript Gelli's nicht abgeschlossen, wie aus einer Stelle in der biographischen Notiz über Giotto erhellt, wo sich der Autor auf eine im Verlaufe seiner Schrift folgende Biographie Michelangelo's beruft (la quale cosa si è ritrovata . . . . . in Michelangelo come diremo di sotto). Im Zusammenhalt mit einem Passus der Einleitung seiner Schrift (ho raccolto la vita et alcune de le opere d e l l a m a g g i o r p a r t e di quegli che si son in queste arti exercitati) müssen wir daraus folgern, dass es nicht nur bei der durch das Futurum ausgedrückten Absicht geblieben war, dass sich zum Mindesten an die vorhandenen noch mehrere andere Biographien angeschlossen haben, da diese doch nicht „den grösseren Theil" der florentiner Künstler behandeln. Die Entstehungszeit des Manuscripts lässt sich zwischen den Jahren 1542 und 1563, dem Todesjahr Gelli's fixiren. An zwei Stellen findet sich der Palazzo vecchio als Palazzo del Duca angeführt, welchen Namen er erst bekam, nachdem ihn Cosimo I. i. J. 1540 bezogen hatte; an zwei anderen Stellen aber (Notiz über Giotto und Orcagna) wird das zu Ende 1541 enthüllte jüngste Gericht der Capp. Sistina erwähnt. Ja, der Zusatz „fatto da lui a Roma al tempo di papa Paulo" an der ersten der beiden Stellen lässt sich sogar dahin deuten, dass die Schrift Gelli's erst nach dem Tode Paulo's III. verfasst sei, also dem Zeitraum zwischen 1550 und 1563 angehöre. Gelli schrieb demnach vor der Entstehung der beiden Abschriften des Libro del Billi im Cod. Petrei

(1565—1570) und im Cod. Strozziano (letztes Drittel des 16. Jahrhunderts), aber nach jener des Originals Billi's selbst (1519—1531), wahrscheinlich auch nach dem Anom. Gaddiano (1542—1548) und nach der ersten Auflage der Vite Vasari's (1550).

Betreffs der Quellen, deren sich unser Verfasser bediente, ergab ein genauer Vergleich seines Textes mit dem der eben angeführten Schriften, sowie des Commentars Ghiberti's (wegen Raummangels müssen wir uns darauf beschränken, hier nur die Ergebnisse desselben zu verzeichnen, ohne auf die Beweise dafür im Einzelnen einzugehen), dass Gelli ausser dem letztern, den er zu kennen in einem Passus der Notiz über Ghiberti ausdrücklich hervorhebt*), auch noch das Libro del Billi, vorzugsweise aber jenen „primo testo“ benutzte, auf den sich der Anonimo Gaddiano in zwei Randglossen ausdrücklich beruft, den er aber ausserdem auch sonst für seine Compilation ausgebeutet hat (s. unsere Ausgabe seiner Schrift im Arch. stor. ital. 1893 I, 39 ff.; S. 27 ff. des Separatabdrucks). Diesen selbst dagegen hat Gelli ebensowenig gekannt, als er den an Daten bedeutend reichern Vasari und — für die Biographie Brunelleschi's — Manetti ausschrieb. Einiges verräth sich ausserdem durch Form und Inhalt als Zusatz des späten Cinquecentisten, so manche der mit Vorliebe erzählten Künstleranecdoten — wenn nicht auch sie aus dem „primo testo“ stammen, da sie, und überdies noch einige mehr, auch bei Vasari, der aus dieser Quelle ebenfalls schöpfte, vorkommen (dagegen hat dann auch wieder Gelli einige solche, die bei Vasari fehlen, so die Erzählung, wie Brunelleschi den Riss seiner Kuppel im Sande vor Porta alla Croce aufzeichnet, und wie Donatello den Lohn für seinen Gattamelata von den Venezianern herauslockt) — sodann einzelne historische Excurse (so der — übrigens falsche — Bericht über den Erwerb von Pisa in der Notiz über Starnina, der über die Pest von 1348 in jener über Orcagna), namentlich aber das wiederholte Hereinziehen der Autorität oder einzelner Aussprüche Michelangelo's, des bedingungslos angestaunten Künstlerhelden des späten Cinquecento, in den Text, selbst an Stellen, wo dies sich deutlich als spätere Interpolation verräth (vgl. schon eine Stelle der Einleitung, dann die drei oben erwähnten Bezüge auf ihn in der Notiz über Giotto und über Orcagna, und ausserdem nochmals einen vierten in der ersteren, das bekannte

*) Oder hat er das „secondo che schrive egli (Ghiberti) medesimo“ nur aus dem Text einer der andern von ihm selbst benutzten Quellen mit ausgeschrieben? Fast scheint es so, denn wie wäre es sonst erklärlich, dass er diese Phrase mit einer Angabe in Verbindung bringt, die sich in dem Commentar nicht findet, mehrere Arbeiten Ghiberti's (den h. Matheus, das sog. Siegel Nero's und vor Allem die zweite Baptisteriumspforte) garnicht anführt, manchen einen falschen Standort anweist (dem Täufer das Baptisterium statt Or Sanmichele), auch solche erwähnt (molte altre opere a Roma), wovon Ghiberti selbst schweigt, endlich einzelne Thatsachen, im Widerspruch mit Ghiberti registrirt (z. B. dass nicht sechs Meister, sondern nur Ghiberti und Brunelleschi Concursarbeiten für die Baptisteriumspforte anfertigten).



Dictum über die absolute Vortrefflichkeit der Kuppel Brunelleschi's, das auch Vasari schon in der ersten Auflage der Vite bringt, den hier zum ersten Mal auftauchenden Ausspruch über die Marcusstatue Donatello's — Vasari hat ihn erst in der Ausgabe von 1568, Varchi in seiner Leichenrede von 1564). Endlich scheinen auch einige in das Gebiet der Aesthetik hinübergreifende Aeusserungen viel eher auf Gelli als auf seinen quattrocentistischen Hauptgewährsmann zurückzuführen. So der interessante Ausspruch in der Biographie Giotto's (den Gelli übrigens durch den ihn einführenden Satz: e fra l'altre cose osservo queste nelle sue pitture als von sich selbst herrührend kennzeichnet), dass der Meister der Erste gewesen sei, dem die Beseelung seiner Gestalten von innen heraus gelang, worin er ihm — in seiner für das Cinquecento characteristischen Einseitigkeit — Michelangelo als einzig erfolgreichen Nacheiferer, ja als directen Nachahmer an die Seite stellt; so auch das Aperçu in der Notiz über Starnina, worin er die Malerei als stumme Poesie, diese als redende Malerei bezeichnet.

Um aber den geneigten Leser in die Lage zu versetzen, wenigstens das wichtigste Ergebniss unsrer Untersuchung nicht ganz und gar auf Treu und Glauben hinnehmen zu müssen, geben wir in Folgendem den Gang der Argumentation, die uns dazu führte, als Gelli's Hauptquelle den „primo testo" zu erkennen. In seiner im Uebrigen dem Libro del Billi nachgeschriebenen Notiz über Nanni di Banco hat der Anonimo Gaddiano eine dessen Statue des h. Eligius an Orsanmichele (die Billi nicht anführt) betreffende Ergänzung eingetragen, welche er in einer Randglosse als dem „primo testo" entnommen angiebt (s. a. a. O. S. 75 u. 307; S. 63 u. 114 des Separatabdrucks). Ausser ihm schreibt keine der uns bekannten Quellen dies Werk dem Nanni zu, selbst Vasari — offenbar auch aus jenem schöpfend — giebt sie ihm nur hypothetisch. Nun finden wir aber bei Gelli den h. Eligius in der Reihenfolge der Werke Nanni's an der gleichen Stelle angeführt, an der ihn auch der Gaddiano in seinem dem Billi entnommenen Verzeichniss der Arbeiten Nanni's aus dem primo testo eingeschaltet hat (irrthümlich ergänzte Gelli dabei das „sto Lo" seiner Vorlage — so hat es auch Gaddiano daraus copirt — in „santo Lorenzo"), und da unser Verfasser seine Notiz über Nanni nicht dem Gaddiano entnahm, den er — wie ein Vergleich seines eigenen Textes mit dessen entsprechenden Partien unzweifelhaft ergiebt — überhaupt nicht kannte, so folgt daraus, dass er sie nur aus dem „primo testo" copirt haben konnte. Sie weicht denn auch in ihrer Textfassung von derjenigen bei Billi, der zweiten Hauptquelle Gelli's wesentlich ab. — Von den fünf Statuen Donatello's am Campanile führt Gelli blos drei an: den Jeremias (Salomo, Fr. Soderini) und David (Zuccone, Giov. Cherichini) an der Vorder- und den Abraham und Isaak an der Rückseite. Billi registrirt blos zwei davon, Vasari und der Gaddiano dagegen sechs; der Letztere aber fügt seiner betreffenden Textstelle die Randbemerkung hinzu: „Informarsene che nel primo testo dice solo di dua dinanzj ritratte al naturale e uno Habram di dreto" (a. a. O. S. 65 u.

67; S. 51 u. 53 des Separatabdrucks). Dies stimmt nun vollkommen mit den Angaben bei Gelli, so dass wir auch hier wieder auf den „primo testo“ als seine Quelle geführt werden. Weist uns in den angegebenen zwei Fällen das Zeugniss des Gaddiano ausdrücklich auf diesen Letzteren, so thut dies nicht minder, wenn auch blos indirect, eine Reihe anderer Stellen bei demselben Compilator, die mit den Angaben bei Gelli übereinstimmen, aber nicht aus Ghiberti's Commentar und Billi, den beiden andern gemeinsamen Quellen des Gaddiano und Gelli's genommen sind. Wir führen als solche an: die Daten über Andrea Taffi und die Pietà Giotto's über der Seitenthüre von S. Croce, die Angabe, Stefano lo scimia sei der Vater Giottino's gewesen*), die Nachrichten über die Vaterschaft, den Beruf und die Vermögensverhältnisse Agnolo Gaddi's, die ganze Notiz über Antonio da Venezia, jene über Capp. Barbadori, wie das Weihwasserbecken darin in der Biographie Brunelleschi's, und über die zweite der Prophetenstatuen Donatello's an der Domfaçade (den sog. Poggio Bracciolini).

In der Benutzung seiner Quellen ist es schwer, unserem Compilator eine bestimmte Methode nachzuweisen, soviel indess ergiebt sich doch, dass er sie nicht zu gegenseitiger Ergänzung verwendet hat. Den geringsten Theil bilden jene Notizen, worin sich eine directe Benutzung von Ghiberti's Commentar zu verrathen scheint. Es sind dies Theile der Biographie Giotto's, die Notiz über Stefano mit Ausnahme jener oben erwähnten Nachricht, Einzelnes in der Notiz über Orcagna, die Biographie Ghiberti's, mit manchen Angaben indess, die dort und auch anderswo nicht vorkommen. Dieser Umstand sowie die nicht wenigen Unrichtigkeiten, die sich darin eingeschlichen haben, während manche Phrasen wieder wörtlich den Text der Commentarien wiedergeben, lassen uns zu der Ansicht neigen (die wir schon oben angedeutet haben), Gelli habe sie gar nicht im Wortlaut gekannt, und was er scheinbar ihnen entlehnt, sei schon in dem „primo testo“ daraus hineingearbeitet und aus diesem dann von Gelli in den seinigen aufgenommen worden. — Stärker ist von unserem Compilator das Libro del Billi ausgebeutet worden. Ihm sind entnommen: die Notiz über Giottino nach Reihenfolge und Zahl der registrirten Werke (mit Ausnahme zweier Angaben, die wohl aus dem „primo testo“ eingeflickt wurden); ebenso die über Taddeo Gaddi, wobei eine Flüchtigkeit im Text und eine falsche Angabe, die auch schon bei Billi so vorkommt, unterläuft; die Biographie Starnina's (mit eigenen Zusätzen Gelli's, die nicht dem „primo testo“ entstammen), Lippo fiorentino's (wörtlich fast), Dello's (abgekürzt, Einzelnes wörtlich nach Billi), die Einleitung, sowie die Partie der

*) Auch Vasari hat diese Nachricht schon in seiner ersten Ausgabe. Wenn er sich dabei auf Ghiberti (fälschlich, denn bei ihm findet sie sich nicht), auf Ghirlandajo's Ricordi und auf „certi stratti“ als auf seine Quellen beruft, so werden wir nunmehr die letzteren mit dem „primo testo“ Gaddiano's zu identificiren haben, da, wie wir in unserer Ausgabe desselben (a. a. O. S. 40 u. Anm. 23 auf S. 106; S. 28 u. 94 des Separatabdrucks) nachgewiesen haben, der „primo testo“ nicht identisch mit Ghirlandajo's Ricordi war.



Biographie Brunelleschi's, die sich auf seine übrigen Arbeiten ausser der Domkuppel bezieht (in genauer Reihenfolge Billi's und so ziemlich mit seinen Worten, — der die Domkuppel behandelnde Theil jedoch aus dem „primo testo"), die kurze Notiz über Buggiano (dem fälschlich der Taufname Niccolo beigelegt wird) ganz, Einzelnes in der über Donatello, sogar wörtlich (ihr Gros nach dem „primo testo"), wobei sonderbar für einen in Florenz so gefeierten Meister manches Versehen, manche Auslassung unterläuft (es fehlt die eine der Sacristeithüren in S. Lorenzo, der h. Petrus an Orsanmichele, die Annunziata der Cavalcantikapelle wird als „mitria" (?) angeführt, die Autorschaft Donatello's für das Cosciagrab angezweifelt, zwei der Statuen am Campanile und der Gigante an der Domtribüne fehlen, ebenso das Lavatojo in der Sacristei von S. Lorenzo). Die übrigen Biographien sind nach dem „primo testo" compilirt; es sind diejenigen Cimabue's, Giotto's (s. oben), Buonamico's, Ghiberti's (s. oben), Nanni's di Banco, Verrocchio's und Michelozzo's ganz, die Brunelleschi's und Donatello's zu grossem Theile, die Giottino's und Stefano's in einzelnen Angaben.

Fragen wir schliesslich nach dem Ergebniss an seither nicht bekannten, positiven Daten, die wir aus der neuen uns durch Gelli in weiterem Umfange als seither erschlossenen Quelle des „primo testo" schöpfen, so erscheint ihre Summe in der That sehr bescheiden. Dies kann uns aber kaum Wunder nehmen, wenn wir uns erinnern, dass schon der Anon. Gadd. und Vasari den „primo testo" vor Gelli ausgebeutet haben. Da wäre die Nachricht über ein Tabernakel Giotto's am Lungarno Gianfigliazzi (Vasari I, 451 schreibt es dem Stefano fiorentino zu), die Angabe, Orcagna sei Schüler Agnolo Gaddi's gewesen (was chronologisch nicht angeht), habe das Hochaltarbild für S. M. Novella gemalt (wohl eine Verwechslung mit demjenigen der Capp. Strozzi) und Orsanmichele erbaut (was auch nicht geht) sowie in S. Paolo a Ripa d'Arno zu Pisa gemalt; die Anführung einer S. Humiliana von Buffalmaco in S. Pancrazio, die Erwähnung eines Libro di prospettiva von Ghiberti, und des Namens seines Gefährten bei der Reise nach Pesaro (Piserino), sowie von Arbeiten des Meisters in Rom (s. oben); die Angabe, dass das von Brunelleschi für die Brüder Busini gebaute Haus im Borgo Santa Croce lag (wodurch die Vermuthung, dass es der heutige Pal. Bardi am Eingang des genannten Borgo sei, Bestätigung gewinnt), endlich der Ausspruch über Verrocchio: „fecie molti torsi et molti gietti igniudi ed altro, et questo fu perchè era huomo che si dilettava molto di designare."

C. v. F.

Architektur.

L'art arabe par **Al. Gayet.** (Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts, Paris 1893). 8⁰, 316 S., 165 Textabbildungen.

Nach Pascal Coste's dilettantischer Arbeit, nach der ernsteren Production Prisse d'Avennes' und nach Bourgoin's erschöpfender Darstellung der Formen arabischer Kunst war es ein brennendes Bedürfniss, ein Werk

über die Kunst der mohammedanischen Völker und speciell über die arabische Kunst zu besitzen. Al. Gayet hat es unternommen, diesen dankbaren Stoff zu bearbeiten, er hat aber mit seinem Werke, wir wollen es vorausschicken, mehr Böses gestiftet als Gutes. Sein Vergehen ist um so grösser, als er in dem einschlägigen und vorzüglichen Werke von Stanley Lane-Poole „The art of the Saracens in Egypt" in grossen Zügen den Weg vorgezeichnet gefunden hat. Gayet gefällt es aber, selbstgeschaffene Bahnen zu wandeln; wir wollen ihm da einmal folgen.

Die von dem Autor verfochtene Theorie ist, in Kürze zusammengefasst, dass der arabische Stil in allen seinen Aeusserungen koptisches Product sei. Es ist hier nicht der Ort, um anderen Anschauungen Geltung zu verschaffen, es sei nur gestattet, die Unhaltbarkeit dieser Theorie zu begründen mit dem Hinweis auf die verschiedenen Einflüsse, die die arabische Cultur in Folge der wechselnden Geschichtsmomente des mohammedanischen Reiches zu erleiden hatte. Es sei hingewiesen auf die den ganzen Orient beherrschende Cultur der Spätantike, von der die egyptisch-frühchristliche (koptische) nur ein schwacher Trieb war. Es sei hingewiesen auf die Uebereinstimmung der Producte der Gesammtkunst in allen Ländern des Islams vom fernen Osten bis zum entlegenen Westen. Waren überall die Kopten die Culturträger? Wie kann die Geschichte nicht weitere Notiz genommen haben von einem solchen civilisatorischen Factor der frühchristlichen Zeit?

Der Autor nimmt nicht Notiz von Geschichtsetappen wie das Erscheinen der Kreuzfahrer, er übergeht stillschweigend die hochwichtige Epoche des persischen Einflusses, deren Eindruck selbst auf das gesellschaftliche Leben von so nachhaltiger Wirkung war.

Gayet, der so gern jede Aeusserung der Cultur auf eine seelische Regung zurückführt, vergisst schliesslich, dass der christliche Egypter mit dem mohammedanischen Egypter nichts zu schaffen hat. Uebernimmt ein Volk einen existirenden Glauben, so geht in ihm sein seelisches Ich auf. Transitorische Aeusserungen haben kein Gewicht, sie sind die natürlichsten und unausbleiblichsten Erscheinungen bei allen Dingen dieser Welt. Wo könnte auch der Mohammedaner in seinem reellen Glauben dem Mysticismus Raum anweisen? Wo lässt das klar umschriebene Dogma der Speculation Zutritt? Die Mystiker, die der Mohammedanismus aufweist, sind importirte Factoren, aus dem Studium der fremden Philosophie entstanden; sie sind fremde Pflanzen im Garten Mohammed's.

Theorie ist aber Theorie und ihr Gebiet ist mit Irrlichtern besäet. Gayet gefällt es, sich auf gewähltes Gebiet zu stellen; das ist eines jeden Menschen Recht. Was wir ihm aber vorwerfen müssen, ist, dass er durch den vermeinten Mysticismus Alles erklären zu müssen glaubt. Alle Elemente, die man sonst bei der Bildung eines Stiles zusammenwirkend denkt, haben bei Gayet keine Gültigkeit; dem elementarsten Factor der Constructions-Entwickelung, der Empirie, wird keine Rechnung getragen. So „fühlt" der Autor in der Differenz zwischen den Kirchen



von Byzanz und den koptischen seelische Momente, wo ein Anderer klimatische Bedingungen und Eigenthümlichkeiten der Bauweise erblickt. Und selbst dort, wo Gayet die Empirie ein Wort reden lässt, wie bei der Kuppelform der Kopten (wo er dieselbe durch die Bauweise erklärt), dort glaubt er diesen richtigen Gedanken mit einem seelischen Motiv erläutern zu müssen indem er findet (pag. 80) „. . . le plein cintre était trop en opposition avec son spiritualisme, il l'avait repoussé, de même que la coupole byzantine . . ." Diese und die folgende Seite sind überhaupt lehrreich. Man kann da lesen, dass die „premiers deïrs (der Kopten) n'eurent pas de coupole . . ." und dass „un sentiment dominait le Copte qui manquait au Grec, celui de l'infini. À la longue cependant la nécessité absolue en certains cas de couvrir un espace carré d'une voûte, le poussa vers une solution qui ne blessa pas trop ses croyances; sans trop d'efforts il y arriva." Genug, der Kopte vermittelt die Kuppel mit dem Quadrat, indem er dasselbe durch Anbringung der Nischen (petite arche) in ein Achteck umwandelt. Bei der Ankunft des mohammedanischen Eroberers Amr' „il oublie tout cela pour revenir à la plate-bande." Dies gefällt Gayet besser. Er sieht auch in der Thatsache, dass der Baumeister der Moschee des Ibn-Tulun, trotz des Wunsches dieses Fürsten eine feuersichere Moschee zu bauen, nicht Gewölbe, sondern eine flache Holzdecke angewendet hat, nichts anderes als eine „réaction pour y revenir (à la plate-bande)". Ich möchte darin eher einen Beweis sehen, dass der Typus der Moschee bereits geschaffen war und jedem Experimente die Thüre verschlossen blieb.

Willkürlicher verfährt der Autor aber nie als in der Beurtheilung der Kunstperiode des Kaïtbaï und Ghuri. Alle Welt bewundert die gelungenen Lösungen in der Anlage der Bauten, die in die Regierungsperiode dieser Sultane fallen. Die Schönheit und der Reichthum der Ornamente, die ihre Erzeugnisse bedecken, die Verschwendung, mit der Gotteshäuser und Profanbauten errichtet wurden, alles dies sind Erscheinungen, die sich organisch an die letzte Glanzperiode der mohammedanischen Cultur anreihen. Aber die Türken sind vor der Thüre, schon pochen sie mit ehernen Fäusten an die Thore der Khalifenstadt. Gayet nun sieht in den Bauwerken des unglücklichen Sultan Ghuri bereits die Schatten, die diese grossen Ereignisse vorauswerfen. Nach einer eben so ungerechten Kritik über die inneren Linien der wirklich prachtvollen Madrassa dieses Sultans und der Marmorpolychromie, wo „le noir y domine; l'or la noie" (es giebt da gar kein Gold in den Mosaiken) sagt Gayet: „on sent derrière ce décor une société inquiète, absorbée dans une pensée triste: l'art n'est plus l'image de sa vie, mais le ressouvenir d'une gloire disparue pour jamais . . . ."

In der Durchführung seiner Theorie ist der Autor wenig scrupulös. Die Geschichte, die Gayet dem Historiker el-Humany nacherzählt, laut welcher der Wiederaufbau des Heiligthums der Araber (zwei Jahre vor dem Islam) aus Egypten in Gedda gestrandeten Kopten zugeschrieben wird, beruht auf einem Irrthum. Gayet hat ohne Zweifel aus der Uebersetzung Wüstenfeld's geschöpft. Diese Uebersetzung ist insofern falsch, als es im Originale



„rumi“ und nicht „Kibti“ heisst.[1]) Damit verlieren mehrere Seiten seiner Theorie jedes Recht der Existenz.

Bei dem Baue der Ibn-Tulun Moschee nennt Gayet den Meister wieder einen Kopten, der einem Griechen Platz machen muss, weil er der Aufgabe nicht gerecht werden kann. Schade, dass die Quellenangabe dieser Geschichte fehlt; in Mahrizi steht nichts davon. Anlässlich der Einweihung der Moschee erwähnt er (pag. 52) „.... des mosaïques paraient les murs jusqu'aux frises ....“ Die Wände dieser Moschee besassen nie Marmorschmuck. Aber da betreten wir ein Terrain, auf dem der Autor das Unglaublichste leistet. Nach der Beschreibung der Paläste der Fatimiden (pag. 75) stossen wir auf die Stelle: „rien n'est resté de ce palais, et tout au plus peut-on en trouver la place, certains pans de murs, certaines salles existent encore, perdues au milieu de masures sordides adossées à leurs pieds.“ — Von Resten dieser Paläste ist aber ebensowenig zu sehen wie von den Mosaïken, die die Fussböden der Liwans der Sultan Hassan-Moschee bedeckten, deren er pag. 172 erwähnt.

In der letzterwähnten Moschee erblickt der Autor wieder das Werk eines Kopten „qui, détail curieux, a apposé par rébus sa signature au portail du temple: un porche d'église copte, une croix et une colombe tenant la branche d'olivier.“ Ja, es giebt da eine Kirchenfaçade; ob sie aber eine koptische ist? Das Tympanon über der Thüre, der halbkreisförmige Dom, sind das Elemente der koptischen Kunst? Ich dachte ja, dass nach dem Autor der Kopte einen Abscheu gehabt hätte, solche rein byzantinische Architecturtheile in seiner von Mystizismus geschwängerten Künstlerseele aufkeimen zu lassen. Was aber das Kreuz und die Taube anbelangt, die Gayet dort zu erblicken angiebt, so habe ich vergebens danach gesucht. Diese Taube ist eine — Ente.

Die ungenügende Vertrautheit des Autors mit dem von ihm bearbeiteten Gegenstande macht sich vielfach bemerkbar, wenn wir auch darauf verzichten müssen jeden einzelnen Fall zu erwähnen.

Bei der Behandlung der Azharmoschee zeigt sich besonders das Touristenhafte des Buches. Gayet ignorirt, dass diese Moschee in ihrer heutigen Form das Product von acht Jahrhunderten ist. An den Moëzz'schen Kern kamen im Laufe der Zeit nicht weniger denn fünferlei Zuthaten hinzu, die fast ebenso vielen Epochen angehören. Es ist daher unrichtig, von einer Azharmoschee zu sprechen, ohne von dem Hervorgehobenen Notiz zu nehmen. Deshalb schreibt Gayet der Moëzz'schen Moschee (pag. 76) 380 Säulen zu, wo doch davon ein Drittel dem Anbaue des Abdel-Bahmān aus dem XVIII. Jahrhunderte gehört.

Es ist die natürliche Consequenz, dass Gayet dann folgenschwere Unrichtigkeiten über diese Moschee vorbringt, wie (pag. 79) „les minarets d'El-Azhar datent du Xme siècle“, wo doch ihr ältester Thurm, der des

---

[1]) Siehe das gründliche Werk von Ignácz Goldziher: Az Iszlám, Tanulmányok a muhamedán vallás története Köréből, Budapest, 1881 pag. 280.



el-Akbogha aus dem XIV. Jahrhunderte stammt, oder (pag. 78), wo er ein Säulenkapitäl (Fig. 18) der Moëzz'schen Zeit zuschreibt, während es der Zeit Kaïtbaï's angehört; er irrt sich also um mehr als fünf Jahrhunderte. Den schlagendsten Beweis seiner krassen Unvertrautheit mit dem Wesen der arabischen Kunst giebt der Autor im III. Buche (pag. 86), wo er von der „formation du décor polygonal" spricht. Der Autor nimmt zur Basis seiner Theorie zwei Thüren der Azharmoschee indem er sie von der Zeit des Moëzz datirt, also vor 972. In Wirklichkeit trägt die eine den Namen des Enkels des el-Moëzz, aber auch diese ist schon reparirt. Man unterscheidet leicht die alten Felder von den neuen: Gayet bringt in seinem Beispiele (Fig. 24) gerade ein Feld von den letzteren. Was wird aber der Leser dazu sagen, wenn er erfährt, dass die zweite Thüre, die er der Fatimidenzeit zuschreibt, ein Product aus dem — XV. Jahrhundert ist? Jedem, selbst dem Laien muss die absolute Verschiedenheit der Ornamentik an den zwei Thüren auffallen. Derjenige, der nicht Gelegenheit gehabt hat, sich intimer mit der Entwickelung der arabischen Ornamentik zu befassen, wird zum Mindesten die beiden Objekte als ungleichen Stilen angehörig erkennen, so sehr unterscheiden sie sich von einander; nur Gayet findet, bei der Besprechung der zweiten Thüre, dass „rien ne différience la facture de ce décor de celle de la première porte ...."

Ein wohlmeinender Freund muss ihn auf den Irrthum aufmerksam gemacht haben, denn der Autor nimmt Gelegenheit, am Ende seines Buches in den Errata den Fehler gut machen zu wollen. Und wie thut er's? Er schiebt den Irrthum einer falschen Pagination zu, indem er hinzusetzt: „ces deux portes datent du règne de Kalaoun." Aber die beiden Thüren stammen auch nicht aus der Zeit des Kalaun,[2] die eine ist um 300 Jahre älter, die andere um 200 jünger als die Epoche dieses Regenten. Auf solche Basis baut Gayet seine Theorien auf!

Das Capitel über die glasirten Kacheln trifft nicht zu, ebensowenig dasjenige über die Glasindustrie, namentlich nicht, was die Inschriften der Lampen betrifft. Seine Ansicht über die kleinen Glasscheiben („petits disques"), die er noch „monnaies fiduciaires" nennt, ist ein überwundener Standpunkt. Heute weiss alle Welt, dass sie nichts Anderes als Maassstempel sind.

In dem Capitel über Bronzearbeiten nimmt er wieder Gelegenheit, die Producte durch das historische Moment zu beurtheilen, und dabei passirt es ihm, ein Erzeugniss der Glanzperiode zu verpönen, weil es zufällig an einem Bau versetzt ist, welcher einer Epoche angehört, die dem Verfall der Kunst vorhergeht. Wir meinen die schönen Thürflügel des Sultan Hassan, die vom Sultan el-Mouayyed von der ursprünglichen Stelle an seine Moschee gebracht wurden.

Anlässlich der Wappen (armoiries) lesen wir (pag. 280) „tel souverain

---

[2]) Schreiber dieser Zeilen hat Gelegenheit genommen, in seinem Catalogue sommaire des monuments exposés dans le musée de l'art arabe, mehr über den Stoff zu sagen.



remaniait ses armes." Irrthum. Das Wappen war ein Tribut des Mamluken. Sobald der Mamlukenemir Kaïtbaï Sultan wurde, hatte er kein Wappen mehr. Die Scheiben mit Inschriften zur Ehre des Regenten waren nie Wappen (Fig. 147), wie der Autor meint.

Das Werk ist mit einer Anzahl schöner Illustrationen versehen. Wir können leider auch hier grobe Fehler nicht unerwähnt lassen, die um so strenger zu rügen sind, als sie — wir wollen es zur Ehre des Autors glauben — nur der Nachlässigkeit zuzuschreiben sind, einer Nachlässigkeit, die für das Werk von grösstem Nachtheile ist.

Um nicht über die Maassen lang zu werden, gebe ich die Fehler in der folgenden Tabelle mit entsprechender Correctur oder Kritik an:

Im Werke angeführt:	In Wirklichkeit:
Fig. 17. Aus der Azhar Moschee, Epoche der Fatimiden (X. Jahrh.)	Vom Fenster des Sebils des Abdel-Rahmān Kathoda (XVIII. Jahrh.)
Fig. 18. Kapitäl der Gebetnische der Azhar Moschee.	Vom Sebil des Kaitbaï.
Fig. 20. Ist als Gesimsblume (merlon) angeführt.	In ein Rhombus eingeschlossenes Flächenornament.
Fig. 25. Thüre aus dem X. Jahrh.	Stammt aus der Moschee Gohar el-Kankabaï, errichtet gegen Ende des XV. Jahrh.
Fig. 31. Mosaik aus der Moschee des Sultan Hassan.	In dieser Moschee unauffindbar.
Fig. 34. Ein Gesimsstück aus der Sultan Hassan Moschee (1356).	Ein Gesimsstück aus dem Kloster des Sultan Mahmud (1750).
Fig. 45. Grab aus der Karafa (Friedhof im Norden und im Süden der Citadelle.)	Ein Theil der Moschee Khairabak in der Stadt.

Gayet bringt nicht weniger denn 10 Illustrationen, die er aus der Karafa herrührend angiebt. Abgesehen davon, dass es zwei Karafen giebt (Khalifen- und Mamlukengräber), hätte der Autor doch wenigstens ihre Situation zu bekannten Monumenten dortselbst näher bezeichnen können.

Ausserdem sind die Figuren 69, 70, 72, 73, 83, 84, 85, 92, 95, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 107, 111, 115, 128 und 156 mit falschen Namen angeführt; der Text der Inschriften der Figuren 122 und 140—143 ist unrichtig übersetzt. Und hierin haben wir nur die hauptsächlichsten Fehler hervorgehoben.

Die Umschreibung der arabischen Wörter können wir auch nicht ungerügt lassen. Man kann nicht von dem Abendländer verlangen (selbst von Gayet nicht, der selbstbewusst von sich sagt, in den Geist des Orients tief eingedrungen zu sein), dass er in den wenigen Monaten seines Aufenthaltes im Oriente, die seinem Ohre fremdklingenden Laute richtig niederschreibe: es ist aber billig, von einem Autor zu verlangen, dass er sich an einen Fachmann wende, um nicht Unrichtigkeiten zu bieten, wie sie in dem Werke Gayet's in grosser Zahl zu finden sind. Dazu sind Worte

falsch geschrieben, die sich heute im ganzen Westen eingebürgert haben. Wer kennt nicht die Ausdrücke mihrâb, meida, mahkama, und andere? und nun liesst man: mirhab, mahidâah, mékhrémeh.

Andere Wörter sind bis zur Unkenntlichkeit entstellt, so: Aghar (anstatt Hagar), Sakha (Sâra), mesdjide (?) = enceinte (hat mit der Umfriedung nichts zu schaffen), dekké (dikka), mouballighim (mouballighin), makhsourah (maksoura), Malaauakkal (Matauakkal), El-Kahira (El-Kâhira), Zarah (Zahra), Neym (Negm), Khonson (Kansou), Katlagha (Kelga), Saladhar (Selâhdâr) etc.

Die bisher angeführten Mängel sind dem Positives behandelnden Theile des Werkes entnommen. Es käme nun der zweite Haupttheil zur Sprache, die philosophische Deutung, die sich überall breit macht.

Gayet giebt für die zuerst adoptirte Kuppel richtig die aus dem Materiale und der Bauweise nothwendigerweise entstandene Form an. Aber schon auf derselben Seite muss er bei dieser Formbildung den Hass des Kopten gegen den Byzantiner eine Rolle spielen lassen, und als aus dieser koptischen Kuppel „engendrée primitivement par une courbe elliptique“ die nächste Form entsteht mit der Silhouette des „arc brisé aigu“, was denkt man wohl, was hätte diese Fortentwickelung bewerkstelligt? Gayet hat die Antwort bald darauf gefunden: „elle fut dictée pas un sentiment de mélancolie profonde: elle apparaît comme une conception de la délectation morose“ . . .

Gayet ist so sehr eingedrungen in die Philosophie des Polygons, dass er — wir haben dies bereits weiter oben zu erwähnen Gelegenheit gehabt — die Begebenheiten aus dessen Formen prophezeit. Er liest mit der grössten Leichtigkeit aus dem Muthwillen der Curven (mièvrerie des courbes tourmentées) in den Arabesken der letzten Fatimidenzeit des Reiches baldiges Ende. Und wirklich geht es schon vierzig Jahre nach der Documentirung dieses Muthwillens der Curven von dem Schauplatze der Geschichte ab (pag. 108). Nach einer solchen Auffassung des Wesens des polygonalen Ornamentes wundern wir uns gar nicht, auf eine Stelle zu stossen wie: „L'ornamentation d'une coupole se résumait donc pour l'arabe en une épure de géometrie. C'était pour lui l'énoncé d'un théorème d'esthétique: «Étant donné la coupole d'un monument, faire de sa surface interne une polygonie qui reflète telle pensée.»“

An einer anderen Stelle der „L'art arabe“, lesen wir: „Une porte fort remarquable de Kaïtbaï est dérivée du carré et de l'octogone. Au centre, le motif est posé sur l'angle et ses divisions sont remplies par des hexagones étoilés. Rien ne peut rendre le trouble obtenu par ces assemblages; les carreaux entrecoupis paraissent les barreaux d'une prison.“ — Warum dieser Eindruck? Weil ein Jahrzehnt später Egypten ein türkisches Paschalik wird. Ich kenne die Thür, auf die Gayet speciell hinzielt, nicht. Ist sie aber wirklich aus der Zeit Kaïtbaï's, nun so bin ich gewiss nicht der Einzige, der ihre schöne Composition bewundern würde, ohne das Geringste von dem „trouble“ zu verspüren.

Wir können den Autor am besten in jenem Abschnitt (p. 180) bewundern, wo er über die Philosophie der arabischen Kunst unter Anderem sagt: „Oui, je le répète, les Arabes furent de grands maîtres. Ils ont pénétré le sens des choses, ils en ont extrait les enseignements. Chaque ligne de leur dessin a renfermé un monde d'idées enchevêtrées; ils ont senti, d'autres ont vu: et ce n'est point, j'espère, nier la beauté de la plastique antique, que de prétendre qu'une mosaïque arabe contient infiniment plus de sensations que la plus parfaite des statues iconiques, fût-elle d'un Praxitèle. Celle-là est un frémissement de l'âme; celle-ci le moulage anatomique des muscles d'un hercule forain."

Kairo, März 1896. *Max Herz*, Architect.

Malerei.

Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum. Von Dr. theol. **Adalbert Ebner,** Domvicar und Professor am bischöflichen Lyceum in Eichstätt. Mit einem Titelbilde und 30 Abbildungen im Texte. Freiburg i. B., Herder's Verlagshandlung. 1896. gr. 8⁰. XII und 488 S.

Die Erkenntniss, dass der kirchliche Cultus und innerhalb desselben wieder die Liturgie, d. h. Alles was am Altare gesungen und gesprochen wird, das Hauptthema für die kirchlichen bildenden Künste im Mittelalter war und mithin als wichtigster Schlüssel zur Erklärung der mittelalterlichen Bilderkreise zu betrachten ist, erfährt immer auf's Neue Bestätigung, wie das bei einer im Grunde so selbstverständlichen Wahrheit ja auch gar nicht anders der Fall sein kann. Nur ist es für den Forscher durchaus nichts Leichtes, sich in die nach Ländern und Jahrhunderten überaus verschiedenen Gebräuche des mittelalterlichen Cultus so einzuleben, dass er die Verbindungsfäden zwischen diesen und den ihnen entsprungenen kirchlichen Bildwerken in jedem Falle sicher ziehen kann. Von einer Uniformirung des Gottesdienstes, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf dem Tridentinum angebahnt und seither wenigstens in den wesentlichen Theilen für die ganze katholische Kirche erreicht worden ist, kann für die Jahrhunderte vor jenem Zeitpunkte keine Rede sein, mithin auch nicht von einer allgemein gültigen Regelung der Darstellungsgebiete oder einer daraus sich ergebenden, für alle Fälle stichhaltenden, Erklärungsweise. Hier ist für den Forscher die grösste Vorsicht nöthig. Selbst für Glieder des katholischen Clerus, die sich doch fort und fort im vollem Strome der mittelalterlichen Tradition bewegen, bedarf es einer besonderen, nicht immer mühelosen, Versenkung in das bunte Gewirr der mittelalterlichen Liturgie, und die Zahl der in solcher Richtung thätigen Cleriker, deren eigentliche Domaine dieses Forschungsgebiet doch wäre, ist daher selbst in unserer historisch denkenden Zeit

nicht gross, wie dies erst kürzlich von massgebender Stelle ausgesprochen worden ist.[1])

Mit um so grösserem Danke ist es zu begrüssen, wenn der Forschung des Laien die Wege geebnet werden zum Eindringen in speziellere Gebiete der für die Kenntniss der Iconographie unentbehrlichen liturgischen Entwicklung. Adalbert Ebner hat die mühevolle Arbeit begonnen, den ganzen handschriftlichen Nachlass der mittelalterlichen Liturgie zu sammeln und nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten zusammenzustellen, um mit diesem Riesenmaterial den Ausbau einer umfassenden Geschichte der Liturgie zu ermöglichen. Besonders erfreulich ist es, dass er sich zuerst dem wichtigsten Abschnitte zugewandt hat, dem Sacramentarium (Missale), dessen Inhalt ja recht eigentlich den Mittelpunkt des Gottesdienstes darstellte und mithin auch für die bildende Kunst von der weittragendsten Bedeutung wurde. Schon Delisle hatte auf die Wichtigkeit der Sacramentarien hingewiesen[2]) und Springer verfasste, hierdurch angeregt, seine bekannte Studie „über den Bilderschmuck der Sacramentarien im frühen Mittelalter“.[3]) Sowohl für die Geschichte der Liturgie wie für die rein kunstgeschichtliche Entwicklung der Bilderkreise ist von dieser Handschriftengruppe noch Interessantes zu erwarten.

Ebner giebt in dem vorliegenden Bande zunächst nur den ersten Theil seiner Handschriftensammlung, das „Iter Italicum“, d. h. das beschreibende Verzeichniss der auf dem Boden des heutigen Königreichs Italien befindlichen mittelalterlichen Sacramentarien, soweit er sie persönlich einzusehen oder sonst in Erfahrung zu bringen vermochte. Eine absolute Vollständigkeit wird von einer solchen Arbeit billig nicht zu fordern sein. Aber da im Ganzen 90 italienische Bibliotheken und Kirchenschätze mit mehreren Hunderten von Handschriften aufgezählt werden, die der Verfasser zum grössten Theile persönlich aufgesucht und sorgfältig durchforscht hat, so giebt dies allein schon einen Begriff von dem Umfange und der Reichhaltigkeit des hier dargebotenen Materials, das bisher nirgends auch nur annähernd in solcher Vollständigkeit zu übersehen war. In den dem beschreibenden Verzeichniss folgenden „Forschungen“ werden dann Handschriften aus fast ebenso vielen ausseritalischen Bibliotheken erwähnt, ein Beweis, welches ausserordentliche Stück Arbeit der auf dem Gebiete der liturgischen Forschung schon mehrfach hervorgetretene Forscher bereits geleistet hat. Möchte es ihm vergönnt sein, dies mühevolle Werk rüstig zu fördern und namentlich bald sein „Iter Germanicum“ fertig zu stellen. Denn die auf deutschem Boden befindlichen Sacramentarien haben für die deutsche Kunstwissenschaft begreiflicherweise noch weit mehr Interesse, als die zum grossen Theile noch kaum von der kunsthistorischen Litteratur berührten italienischen Handschriften, die allerdings ihrerseits mit gutem

[1]) Vergl. Friedrich Schneider im „Katholik“. 1896. Heft 2, pag. 120.

[2]) Mémoire sur d'anciens Sacramentaires. Paris 1886.

[3]) Abhandlungen der kgl. sächs. Ges. der Wiss. XI. Bd., 1889.



Grunde wegen ihrer Wichtigkeit für die liturgische Entwicklung des Missale von dem Verfasser an die Spitze seiner Untersuchungen gestellt wurden.

Uebrigens befinden sich unter den im Iter Italicum beschriebenen Handschriften auch eine recht ansehnliche Zahl solcher von deutscher Herkunft. Namentlich viele Erzeugnisse der Regensburger und Fuldaer Schreibstube haben ihren Weg, zum Theil schon in recht früher Zeit, nach Italien gefunden. (Die Ueberführung fuldaischer Handschriften nach Rom ist ja durch einen Brief Ulrich von Hutten's bezeugt.) Die Thätigkeit der Fuldaer Schreibstube, deren Denkmäler Clemen seiner Zeit zusammenstellte (Repertorium XIII, 123 ff.), erhält sogar einen recht bedeutenden und interessanten Zuwachs, in erster Linie durch die Prachthandschrift aus dem 11. Jahrhundert auf der Capitelsbibliothek zu Udine (pag. 258 ff.). Die beigefügten Bilderproben beweisen, dass jene Handschrift die Fuldaer Malerschule auf einer höchst beachtenswerthen künstlerischen Höhe zeigt. (Vergl. dazu die Charakteristik jener Schule bei Clemen a. a. O. pag. 133 und 134). Es ist zu bedauern, dass Ebner den Aufsatz von Clemen nicht gekannt hat, da er ja zum grossen Theil dieselben Denkmäler behandelt wie jener. Interessant ist, dass er den Prachtcodex des 10. Jahrhunderts auf der öffentlichen Bibliothek zu Lucca nicht wie Clemen und Beissel (Ztschr. f. christl. Kunst VII, 79 ff.) und andere nach Fulda verweist, sondern auf Grund der textlichen Eigenthümlichkeiten in Mainz localisirt. Dieser Fall ist typisch für die Wichtigkeit solcher Untersuchungen: Dass die textliche Zusammenstellung für den Herstellungsort einer Handschrift unter Umständen schwerer ins Gewicht fällt, als stylistische Verwandtschaft der bildnerischen Ausstattung, mahnt jedenfalls zu grösster Vorsicht. Andererseits warnt Ebner selbst davor, etwa auf das Vorkommen bestimmter Heiligennamen hin allzu feste Schlüsse auf die Herkunft einer Handschrift zu wagen, da hierbei alle möglichen Zufälligkeiten mitspielen können. (Vergl. pag. 409 betreffend das Bernward-Evangeliar in Hildesheim).

Ebner theilt sein Werk in zwei Hauptabschnitte ein: A) „Quellen", B) „Forschungen". A 1 bringt die ausführlichen Beschreibungen der Handschriften mit möglichst genauer Angabe ihrer Herkunft und ihrer künstlerischen Ausstattung, A 2 eine Reihe bisher ungedruckter liturgischer Texte zur Aufhellung der Geschichte des Ordo missae. Die „Forschungen" behandeln sodann eine Reihe rein liturgischer und textgeschichtlicher Fragen und im letzten Abschnitt auf 25 Seiten den „künstlerischen Schmuck der Sacramentarien und Missalien nach seiner historischen Entwicklung". Mit Ausführlichkeit wird hier eine Geschichte des Praefationszeichens (der mit einem Kreuze verbundenen Buchstaben VD am Beginn der Messe) gegeben, an dem sich allmählich der künstlerische Schmuck der Handschriften entwickelte und um das herum er sich hauptsächlich, wie noch heute, gruppirte. Eine abschliessende Geschichte der Entwicklung des künstlerischen Missale-Schmuckes ist dagegen in dieser Arbeit nicht gegeben und auch nicht beabsichtigt. Ueberhaupt ist, bei allem Interesse, das der Verfasser im Einzelnen den kunsthistorischen Gesichts-

punkten bei seinen Forschungen zuwendet, doch das Hauptgewicht, wie billig, auf das rein Liturgische verlegt. Die kunsthistorische Ausbeute ergiebt sich, namentlich für die Einzelheiten, für Handschriftendatirung und -localisirung, für stilistische Untersuchungen, für Iconographie etc., mehr indirect, wenn man Seite für Seite sorgfältig durcharbeitet. Uebrigens sind die ganz vortrefflichen Register am Schlusse eine erfolgreiche Beihilfe hierzu. Sehr zu bedauern ist, dass die Ausstattung des Werkes mit Illustrationen durchaus ungenügend ist. Die meisten Abbildungen sind mit einem kleinem Amateur-Apparat aufgenommen und erfüllen weder was Klarheit noch was Umfang anbelangt ihren Zweck. Dann aber ist auch ihre Zahl nicht ausreichend. Wollte man überhaupt den kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt mit in den Vordergrund stellen, wie es der Titel des Buches und das Vorwort besagen, so hätte man der illustrativen Seite eine ganz andere Sorgfalt und Umsicht zuwenden müssen. Das überreiche hier zu Tage geförderte kunstgeschichtliche Rohmaterial wäre dadurch, mit einem Schlage, zu gangbarer Münze ausgeprägt worden und das Werk würde in ganz anderer Weise eine wahre Fundgrube für kunstwissenschaftliche Forschungen aller Art geworden sein, zumal es selten einem Forscher vergönnt sein wird, ein so weites Gebiet in solch' gründlicher Weise systematisch zu verarbeiten und auf Grund der so gewonnenen Uebersicht das Einzelne nach seiner Wichtigkeit abzuschätzen. Oder man hätte das Künstlerische von vornherein aus dem Spiele lassen sollen und den Ertrag der Arbeit nach dieser Richtung in einem besonderen rein kunstgeschichtlichen Theile verwerthen sollen. Dann wäre dieser letztere ein abgerundetes Ganze geworden, dem Hauptinhalte des Werkes wäre aber durch diese Ausscheidung kaum wesentlicher Abbruch geschehen, da er seinen hohen Werth für die Forschung in sich allein schon trägt und behält. Wir bitten dies nicht als einen Tadel, sondern nur als Rath für die künftigen Bände des Werkes zu betrachten, die uns der Verfasser hoffentlich, trotz des schweren körperlichen Leidens, das ihm schon bei der Bearbeitung des ersten Bandes vielfach hindernd in den Weg getreten ist, noch darzureichen vermag.

Jena. *Paul Weber.*

Hermann Dollmayr, Rafael's Werkstätte. (Separatabdruck aus dem XVI. Bande des Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1895.)

Jede Rafaelbiographie muss sich bei der Besprechung der römischen Jahre auch mit der Werkstätte des Künstlers befassen. Durch die Ausscheidung des Antheils, den die Schüler an den Werken genommen haben, vermag man erst eine genaue Einsicht in die künstlerische Entwickelung der letzten Jahre des Meisters zu gewinnen. Diese nothwendige Aufgabe ist jedoch stets als eine heikle empfunden worden, da die litterarischen Nachrichten wie die Denkmäler selbst wenig gesichert sind. Der Vermuthung und Bilderbestimmung waren daher weite Schranken gesetzt. Besonders

ein nur allzu erklärlicher Grund hat das historische und stilkritische Urtheil fast noch jedes Rafaelbiographen getrübt: die Begeisterung nämlich für die Grösse des Meisters führte zu der Neigung, möglichst viele der als Rafael bezeichneten oder ihm zugeschriebenen Bilder seinem Namen zu erhalten. Was die Schüler daran geholfen hatten, wurde als Nebenzweck der Schilderung nur dann untersucht, wenn es zur Erklärung geringerer oder misslungener Leistungen dienen konnte.

Ganz anders verspricht das Resultat einer Untersuchung zu werden, die den umgekehrten Weg einschlägt und Ausgangspunkt wie Ziel allein in der Werkstatt und der Thätigkeit der Schüler erblickt. Diesen Weg hat Dollmayr in seiner ausführlichen Darstellung der Werkstätte Rafael's gewählt. Das Unternehmen war kein leichtes und nur auf Grund einer genauen Kenntniss der Handzeichnungen durchzuführen. Wir irren wohl nicht, wenn wir annehmen, dass die Kritik der Rafaelischen Blätter den Anstoss zu den Dollmayr'schen Studien gegeben habe. Gerade in dieser Frage versprach eine unerschrockene Negation Klärung zu bringen. So weit jedoch wie Dollmayr ist bisher Niemand gegangen, denn um die Grenze möglichst scharf zu ziehen, an der, gegenüber Rafael's klarem Wesen, das Schülerthum mit Nachahmungen, Missverständnissen und Uebertreibungen seine untergeordnete Thätigkeit beginnt, hat Dollmayr die Liste der anerkannten echten Rafaelischen Blätter bis auf wenige Nummern zusammengestrichen. Das Ergebniss dieser schonungslosen Sichtung soll aber nicht die Ruhmestitel Rafael's schmälern, um das Können seiner Schüler günstig zu beleuchten, sondern das Bild des Meisters von allen Schlacken befreien.

Dollmayr zeigt, wie sich die Werkstatt mit zwei Schülern aufthat, mit Giovanni Francesca Penni, der nach seiner ansprechenden Vermuthung als Malbursche — fattorino — den Meister aus Florenz nach Rom begleitet haben mag, und Giulio Romano, der erst hier in das Atelier eintrat. Aber die Anfänge der Werkstatt liegen ebenso im Dunkeln, wie die frührömische Thätigkeit des Meisters selbst. Nur das lässt sich sagen, dass die beiden jungen Leute noch zu tief in ihrer Lehrzeit steckten, um ihrem Meister bei der künstlerischen Arbeit anders als mit geringen Diensten zur Hand gehen zu können. Frühestens in der zweiten Stanze, im Heliodorszimmer, mögen sie bei unwichtigen Theilen der Fresken, an der Architectur und den Ornamenten, Verwendung gefunden haben. Aber dass sie schon selbständig hätten arbeiten dürfen, dem Meister gar bei Zeichnungen wie den Blättern zur Grablegung oder der Louvre-Zeichnung zur Vertreibung des Attila eine wesentliche Unterstützung hätten leisten können, ist ausgeschlossen. Allein bei der Landschaft auf dem Attilabilde will Dollmayr eine Ausnahme gelten lassen und sieht in ihrem idyllischen Character, der der urbinatischen Landschaftsstaffage wie sie Rafael gewohnt war, widerspricht, einen Grund, um sie als Erstlingsleistung dem Penni zuzuweisen. Die Stanza della segnatura, das Bibliothekszimmer des Papstes, ist also mit Ausnahme der Decke von

Rafael allein gemalt. Wie bekannt, lies er die Decken stehen, wie er sie vorfand, auch die des Baldassare Peruzzi im Heliodorszimmer. Dass in ihr noch Spuren von Melozzo geblieben seien, liess auch ich mich eine Zeit lang überzeugen. Doch benutze ich die Gelegenheit, Wickhoff und Dollmayr zuzustimmen, die sie ganz dem Sienesen zuschreiben. Die etwas schwerfällige Construction der Decke lässt sich in der That zwanglos aus den örtlichen Bedingungen und Peruzzi's früher Art erklären.

Das eigentliche Probestück, mit dem sich Penni und Giulio das Vertrauen des Meisters erworben haben, ist in dem zu Grunde gerichteten langen Corridor, der Vatican und Belvedere verbindet, verloren gegangen. Die ausgedehnten Flächen forderten von selbst dazu auf, jüngere Kräfte heranzuziehen, und hier an einer weniger bedeutsamen Stelle, als es die Staatsgemächer des Papstes waren, konnte eher ein Versuchsfeld für Anfänger eröffnet werden. Selbst wenn jedoch ihre Leistungen den Ansprüchen des Meisters nicht genügt hätten, so wäre er doch wohl oder übel auf sie angewiesen gewesen, als ihm ausser seinen malerischen Aufträgen das Amt eines Baumeisters von S. Peter auf die Schultern gelegt wurde. Von diesem Augenblick an wächst die Selbständigkeit der beiden Schüler. Hier beginnt auch für den Verfasser das Hauptstück seiner kritischen Arbeit; vor Allem handelt es sich darum, die nur aus Andeutungen Vasari's bekannte Thätigkeit Penni's mit klaren Linien zu bestimmen. Denn während Giulio Romano, an sich schon eine viel ausgesprochenere Persönlichkeit, durch Zeichnungen und seine umfangreichen Werke in Mantua gesichert ist, haben wir zur Characteristik Penni's nur schwache Handhaben, die in der wissenschaftlichen Untersuchung wenig Sicherheit gewähren. Von vornherein haben wir also zu erwarten, dass auch die vorliegende Arbeit einen Untergrund sich erst durch Hypothesen schaffen muss.

Dollmayr zeigt, schärfer und bestimmter als es Springer gethan, wie Rafael im Borgozimmer auch auf die Composition nicht mehr vollen Einfluss übt. Auf die Handzeichnungen glaubt der Verfasser kein Gewicht legen zu dürfen, da er für die Fresken der Stanzen nur ein einziges Blatt als echt anerkennt: die an Dürer geschickte Röthelzeichnung mit den beiden Hauptleuten. Selbst die von Springer noch für authentisch gehaltene Studie zu den Frauen des Borgobrandes (Röthelzeichnung der Albertina) weist Dollmayr mit viel Scharfsinn als Fälschung nach. Ebenso fallen die zum Theil sehr schönen Blätter weg, wie die Röthelzeichnung der Krugträgerin in den UffICIEN und in der Düsseldorfer Academie, die Mauerkletterer in der Albertina und in Oxford, und die Ringergruppe aus der Ostiaschlacht (Oxford). Nach diesem negativen Resultat, das die Zeichnungen ergeben, hält sich Dollmayr an die Fresken selbst und unterzieht sich der mühsamen und undankbaren Aufgabe, aus der entstellten und verderbten Handschrift die Originalzüge Rafael's herauszulesen. Er glaubt, dass neben ihm allein Giulio gearbeitet hat, der für die schnelle und durch Skizzen und Vorzeichnungen genügend vorbereitete Arbeit an den Fresken geeigneter erschien als Penni, den der Meister zu Anderem aus-

ersehen hatte. Seine nach Dollmayr's Schilderung grössere Vertrautheit mit Rafael's Weise und die peinliche, gediegene Sorgsamkeit seiner Arbeit machte den älteren Schüler Penni unentbehrlich bei dem schwierigen und umfangreichen Auftrage, den der Papst gleichzeitig mit der dritten Stanze an Rafael vergeben hatte, bei den Teppichcartons. Nur auf den Hintergründen der Fresken, z. B. in der Volksscene auf den höchsten Treppenstufen des Borgobrandes und in den kämpfenden Gruppen bei den Schiffen der Ostiaschlacht will Dollmayr Penni's Hand erkennen. Im Vatican hätten also die Schüler ganz die Vertretung des Meisters übernommen, nur an den Sibyllen in Santa Maria della Pace und an der Galathee in der Farnesina liess er unberufene Hände nicht mithelfen.

Dagegen kennen wir schon aus Vasari's Bericht Penni's Theilnahme an den Teppichcartons und hätten auch ohne diesen Fingerzeig bei dem Missverhältniss zwischen Auftrag und Herstellungsfrist unterstützende Kräfte annehmen müssen. Die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung lassen aber Rafael's Antheil geringer erscheinen, als irgend Jemand vermuthet haben mag. Dollmayr meint, dass flüchtige Skizzen, wie das Windsorblatt zum Schlüsselamt Petri „die letzten Stadien in der Entwickelung des Werkes vor der Ausführung des Cartons bezeichnen“ (pag. 27). Auf Grund eines solchen Blattes musste also Gewandung und Durchbildung der Figuren ganz Sache des Schülers bleiben; diese Machtvollkommenheit der Schüler gerade an dieser „reifsten Leistung Rafael's“ wird gewiss Befremden erregen. Denn wenn auch die Composition, von jeher als das Werthvollste der Cartons gepriesen, durch ein Blatt wie die Windsorstudie Rafael gesichert bleibt, so haben doch die einzelnen Figuren, wie die gesammte Formengebung so viel Echtes und Bewundernswerthes, dass wir uns nur schwer an den Gedanken gewöhnen können, gerade diese besonderen Schönheiten des Cartons seien Grossthaten eines Penni. Welch weiter Weg künstlerischer Ueberlegung ist z. B. noch von der Modellfigur für Christus auf dem Windsorblatte des Schlüsselamtes bis zur Verkörperung von Würde und Hoheit, bis zu dem Adel der Erscheinung, wie sie die Gestalt Christi auf dem Carton zeigt! Hier müssen noch Zwischenstufen der Entwickelung in Skizzen, Studien, Correcturen und Vorzeichnungen durchlaufen sein, die sich unserer Kenntniss entziehen, die aber jedenfalls auf Rechnung Rafael's und nicht auf die Penni's zu setzen sind. Ganz gewiss hat Dollmayr das Richtige getroffen, wenn er an den Cartons der Theilnahme Penni's ein besonders weites Feld zuweist; aber das Organische, Gewaltige und Ueberzeugende der Formen und Gestalten dieser Schöpfung sticht zu sehr von den übrigen Arbeiten Penni's ab, als dass ein Blatt wie das in Windsor, das letzte und einzige Recept für ihn bei der Ausführung gewesen sein könnte. Das Ziel und die Richtung, in der sich die Dollmayrschen Ausführungen bewegen, sind unbestreitbar und klar hingestellt. Nur glaube ich, dass die Scheidung der Arbeit strenger und theoretischer ausgesprochen ist, als sie sich in der Praxis vollzogen haben mag. Die Hauptstütze, allerdings eine hypothetische, bildet in diesen Ausführungen die

Madonna di Monteluce, die Dollmayr erst auf seine eigene Taufe hin als Penni's Originalstück ins Gefecht führt. Schwerlich wird man sich vor dem Bilde des Eindrucks erwehren können, dass Vasari mit der Zuweisung an zwei Hände Recht hat. Dollmayr jedoch sucht diese Tradition zu stürzen und sieht hier nur die Arbeit einer einzigen Hand, die, da sie Giulio nicht angehöre, nur Penni's sein könne. Wahrscheinlicher ist es, wenn er zu zweien der Teppiche, deren Cartons verloren gegangen sind, als Originalskizzen Penni's vorschlägt: die Federzeichnung der Albertina für die Steinigung des Stephanus und die Röthelzeichnung in Chatsworth für die Bekehrung des Saulus. Doch muss hervorgehoben werden, dass diese Zuweisung keine gesicherte Thatsache ist. Bei der Natur des Materials wird es kaum je möglich sein, die Arbeit Penni's festzustellen, sondern nur durch Annahmen zu construiren. Ich glaube, dass Dollmayr Recht hat, wenn er die Anpassungsfähigkeit Penni's als seine stärkste Seite betont, denn auch Vasari hat, wie es scheint, ihn nicht mehr von dem Meister unterscheiden können. Welche undankbare Aufgabe für den Historiker, nicht anders als mit nachfühlender Seele diese unklare Persönlichkeit erfassen zu können! Denn Ausschnitte aus den durch Zeit und Uebermalung zerstörten Loggienbildern, wie das Köpfchen der Eva, pag. 47, vermögen wir nicht als Vergleichungsstücke hinzunehmen und in ihnen Penni's Urschrift zu erkennen. Fester umrissen ist Giulio's Individualität. Er hat den grössten Theil des Borgozimmers mit seinen Schlachtenbildern und grossen Actfiguren ausgeführt, bis ihn Penni nach Vollendung der Cartons ablöste und die letzten Fresken: Reinigungseid Leo III. und die Krönung Carl's des Grossen übernahm. Ihm ist auch der Hauptantheil an der Ausschmückung des Badezimmers für den Cardinal Bibbiena zuzuschreiben.

In noch höherem Grade als an den monumentalen Fresken wird Rafael an den decorativen Arbeiten seinen Schülern freie Hand gelassen haben. Wenn aber Dollmayr die Ausschmückung der Loggien sich als das selbständige Werk Giovanni da Udine's denkt, an dem Rafael schon deshalb keinen Antheil genommen haben könne, weil ihm Sinn und Begabung für diese leichte Zierkunst abging, so werden gegen diese Ansicht ernste Bedenken nicht unterdrückt werden können. Durch Briefe Castiglione's und Marcanton's kennen wir den Fortgang der Arbeiten in den Arcaden und besitzen die bestimmte Behauptung eines Mannes, der fast als Augenzeuge gelten darf, dass Rafael die Zeichnungen geliefert habe. Auch wird es uns schwer, in der ausgezeichneten Skizze zur Ländervertheilung (Windsor) die Hand eines Schülers zu erblicken. Vor Allem aber, wie ist denn in dem Falle, dass Giovanni da Udine nach eigenem Plan und gänzlich unabhängig verfahren sei, das Verhältniss Rafael's zu seinem Auftraggeber, dem Papste, zu erklären? Für ein Werk, das er auf seinen Namen übernommen und für das er Zahlungen empfangen hat, muss er doch wenigstens einen Finger gerührt haben. Obgleich wohl Dollmayr mit seiner Annahme hier über das Ziel hinausgeschossen hat, so finden sich dennoch gerade in diesem Capitel wichtige Aufklärungen, Früchte sorgsamsten Studiums. In

diesem Sinne rechne ich es dem Verfasser zum Verdienste, wenn er Giovanni da Udine als das grösste decorative Talent der Schule in den Vordergrund stellt. Wir sehen, wie die Ausschmückung des Vaticans in der grotesken Manier unter seiner Leitung — allerdings, wie ich glaube, in Abhängigkeit von Rafael — Fortschritte macht; wir sehen, wie Giovanni Veranlassung giebt, neue Hülfskräfte in Perino del Vaga, Vincenzio da San Gimignano, Pellegrino da Modena zuzuziehen, wie er schliesslich auch in Villa Madama den Haupttheil der Decoration durchführt. Die alttestamentlichen Darstellungen in den Mittelfeldern der Loggien, die sogenannte Rafaelbibel, sind natürlich nicht von ihm, sondern gehören bis zur zehnten Arcade Penni an, wo dann Perino del Vaga einsetzt.

Mit Recht sieht Dollmayr in den vielbewunderten Fresken der Villa Farnesina fast durchweg Schülerarbeit und zeigt, dass auch die Composition der Deckenbilder von Rafael unbeeinflusst geblieben und als eine der anmuthigsten Schöpfungen Penni's anzusehen ist. Ebenso theile ich des Verfassers Meinung, wenn er sagt, dass der Meister für die Constantinschlacht „auch nicht einen einzigen Federstrich gezogen habe", S. 91. Entwurf und Ausführung sind ganz auf Giulio's Rechnung zu setzen. Mit noch viel weniger Recht hat man den Namen Rafael's für die zweite Folge der Teppiche retten wollen.

Die Transfiguration, das letzte grosse Tafelgemälde des Meisters, wird in der Ausführung von Dollmayr als gemeinsames Werk seiner Lieblingsschüler bezeichnet. Dies mag stimmen. Ob aber die zugehörigen Röthelzeichnungen, wie z. B. die Actstudie zum heiligen Andreas in der Albertina, Tafel 38, nicht Fälschungen oder Copien sind, wäre wohl in Erwägung zu ziehen. Sie machen durchaus keinen originalen Eindruck, ebensowenig wie die Studie zum Joseph, die auf der folgenden Tafel, und die zum Apollo in der Farnesina, die auf der vorangehenden abgebildet sind. Mehr Gewicht würden Dollmayr's Forschungsergebnisse erhalten, wenn es ihm möglich gewesen wäre, Bilder wie die Heimsuchung und die sogenannte „Perle" in Madrid, die Teppichcartons im South-Kensington Museum zu London nicht nur in Braun'schen Photographien, sondern auch im Originale kennen zu lernen. Der Werth seines Urtheils wird durch diesen Mangel natürlich beeinträchtigt, der ihm zwar nicht zum Vorwurf gemacht werden soll, aber bei einem so ausgesprochenen Talent zur Kennerschaft um der Sache willen doppelt bedauerlich ist.

Ich füge nun noch kurz die Ansicht Dollmayr's über die letzten von ihm besprochenen Bilder bei. Was die Portraits anbelangt, so folgt er im Wesentlichen Morelli's Urtheil. Der Castiglione und das Doppelbildniss des Beazzano und Navagero sind echte Bilder; das Portrait des Inghirami in Pitti bleibt leider eine niederländische Arbeit; an dem Staatsportrait Leo X. sieht Dollmayr an dem Pelzwerk und der sauberen Durchführung des Details Giulio's Hand; die Bilder Bibbiena's in Pitti und das des Cardinals Passerini in Neapel haben nicht einmal mit der Schule etwas zu thun.

Auf Giulio's Antheil fällt der hl. Michael und die grosse hl. Familie

Franz I., mit Ausnahme der Gruppe um den Engel links, die Penni zugehören soll; ferner wahrscheinlich das Louvreexemplar der Madonna von Loretto, die Madonna unter der Eiche und die Johanna von Arragonien im Louvre. Die bereits bekannten Zuweisungen des Bindo Altoviti und der Madonna della Tenda in München an Giulio werden durch den Hinweis auf das Portrait des Matteo Ghiberti in Galleria Corsini neuerdings gestützt.

Aus den Bestimmungen, die Dollmayr für Penni vorschlägt und die besonders ansprechen, hebe ich nur hervor: die Madonna dell' Impanata, die Madonna mit dem Diadem, die Madonna del passeggio, die Madonna in den Ruinen und den Johannes in der Wüste in der Tribuna der Ufficien.

Dollmayr's Buch ist unstreitig das gewissenhafteste und gründlichste, das wir über die Rafaelschule besitzen. Die Bedenken, die mich hindern, seinen Ausführungen überall zuzustimmen, sind durch die Meinung begründet, dass wir nicht immer durch thatsächliche, feststehende Ergebnisse Belehrung gewinnen, als vielmehr durch den geistreichen Versuch, die Lücken des Materials durch den consequenten Ausbau einer Ansicht zu überbrücken. Doch hob ich bereits hervor, dass auf dem Forschungsgebiet der Rafaelschule es nicht möglich sei, von dem engbegrenzten Bezirk sicherer Kenntniss sich über die Klüfte anders als auf den Schwingen der Hypothese zu erheben. Der anregenden Kraft der Dollmayr'schen Darstellung wird sich Jeder gern anvertrauen und mit grossem Gewinn und dankbarer Anerkennung diesem umsichtigen Führer durch das Labyrinth der Rafaelforschung folgen. Als einen besonderen Vorzug möchte ich noch hervorheben, dass das Buch von dem unnöthigen Ballast einer überreichen Litteraturangabe frei ist.

München. *Artur Weese.*

Wolfgang von Oettingen, Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert. Berlin, G. Grote 1895. 8⁰, IX, 314 S., mit 8 Tafeln und Textillustrationen.

Der Kupferstichsammler und Verleger Wilhelm Engelmann in Leipzig hatte seinem mit grosser Gründlichkeit gearbeiteten und trotz der wenig übersichtlichen Anordnung auch heute noch unentbehrlichen „Verzeichniss sämmtlicher Kupferstiche Daniel Chodowiecki's“ (Leipzig 1857) eine Lebensbeschreibung des Künstlers von A. Weise vorausgeschickt, die das für den Sammler Wissenswerthe aus dem biographischen Material zusammenstellte, ohne dieses zu erschöpfen. Ein Essay von Alfred Woltmann, sowie R. Dohme's Chodowieckistudie in dem Sammelwerk „Kunst und Künstler“ beschränkten sich darauf, in knappen Zügen den „deutschen Hogarth“ zu charakterisiren; F. Meyers Schriftchen: „Daniel Chodowiecki der Peintre-graveur“ (1888) wandte sich an ein Lesepublikum, dem auch das Alte in neuer Fassung willkommen ist. Auf wesentlich breiterer Grundlage, mit unvergleichlich grösserer Liebe und gründlicherem Verständniss für den Gegenstand hat W. von Oettingen seine Monographie aufgebaut. Ihm war es vergönnt, das ganze handschriftliche Material, die Tagebücher, Briefe und Urkunden, die über den Künstler, sein Leben und seine Werke

Aufschluss geben, für sein Buch zu verwerthen. Die Bereitwilligkeit, mit der die Nachkommen Chodowiecki's, die zum grössten Theil diese Aufzeichnungen als kostbaren Familienschatz hüten, dem Verfasser die Benutzung der Quellen gestatteten, verdient dankbare Anerkennung; nicht minder anerkennenswerth ist aber die hingebende Sorgfalt, mit der Oettingen dieses weitschichtige und streckenweise unergiebige Rohmaterial verarbeitet hat zu einer Darstellung, die den Leser von den Mühsalen ihrer Entstehung kaum etwas ahnen lässt, die nirgends selbstgefällig auf das Neugefundene hinweist, oder die Aufmerksamkeit auf Nebensächliches ablenkt. Gerade diese geschickte und glückliche Bearbeitung weckt den Wunsch, einzelne Theile des Tagebuches Chodowiecki's, wie namentlich die französischen Aufzeichnungen über die Reise in seine Vaterstadt Danzig (1773) in vollem Umfang veröffentlicht zu sehen. Nicht nur dem Kunstfreund, sondern auch dem Kulturhistoriker und Lokalforscher würde mit solcher Ausgabe gedient sein. Weil Chodowiecki kein „gelehrter“ Reisender mit dem Bewusstsein und der Absicht der Belehrung war, haben seine Schilderungen besonders intimen Reiz und sind zweifellos als sittengeschichtliche Urkunden des achtzehnten Jahrhunderts ebenso interessant, wie etwa das Journal des Kupferstechers Wille, das Duplessis unverkürzt veröffentlichte.

Eingehender, als es bisher geschehen, wird von Oettingen Chodowiecki's Thätigkeit als Zeichner und Maler, insbesondere auch als Miniatur- und Emaillemaler gewürdigt. Das siebente Capitel des Buches, das den „Familienvater, Bürger und Geschäftsmann“ schildert, ist ebenfalls reich an bedeutsamen kulturgeschichtlichen und biographischen Einzelheiten, die bisher nur wenig beachtet sind. Vielleicht hätte der Verfasser die Wechselbeziehungen zwischen der Litteratur des Aufklärungszeitalters und der Griffelkunst Chodowiecki's hie und da etwas schärfer herausstellen können; denn der Meister ist und bleibt doch in erster Linie Illustrator und Gesellschaftsmaler, seine Bilder und Zeichnungen liebevoll ausgeführte künstlerische Tagebuchblätter der friedericianischen Zeit. Zwar hat er unlängst von berufener Seite den Ehrentitel „des originalsten Künstlers“ erhalten, „den Deutschland im achtzehnten Jahrhundert aufzuweisen hat“, indes wird unsere sensitive Zeit sich kaum über die Spiessbürgerlichkeit, die in seinen Schöpfungen zu Tage tritt, täuschen. Unser nationales Empfinden hat für die deutsche Kunst des vergangenen Jahrhunderts nicht eben viel Begeisterung übrig. Aber, wenn wir auch — und zwar mit dem neuesten Biographen Chodowiecki's — die Grenzen seiner Kunst anerkennen, der Ehrlichkeit, dem eisernen Fleiss, mit dem unser Meister inmitten einer Umgebung, die sich in mattherziger und technisch stümperhafter Nachahmung französischer Geziertheit gefiel, für die künstlerische Wahrhaftigkeit, für den bewussten Realismus eintrat, werden wir unsere Bewunderung nicht versagen können. Dass sich Oettingen's Darstellung von der Einseitigkeit sogenannter Ehrenrettungen freihält, gereicht ihr ebenso zum Lobe, wie die meisterhaft dem Stoff angepasste litterarische Färbung. Nicht nur aus äusseren Gründen gebührt dieser Monographie ein Platz in der Nähe von Justi's Winkelmann.

Ludwig Kaemmerer.

Graphische Kunst.

Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichniss der Radierungen Rembrandt's, zugleich eine Anleitung zu deren Studium. Leipzig, E. A. Seemann, 1895. 8⁰, 244 S.

Die Rembrandtlitteratur ist durch dieses Buch um einen werthvollen Beitrag bereichert. Besonnener im Urtheil als die Engländer, selbständiger als die Franzosen, gründlicher als Rovinski, fasst es mit echt deutschem Fleiss die Resultate der bisherigen Forschung zusammen und fügte ihnen neue werthvolle Ergebnisse hinzu.

Das Werk behandelt nach der Einleitung: 1. Sonderung der eigenen Werke Rembrandt's von denen Anderer (Schüler, Nachahmer, Fälscher); 2. Datierung der echten Blätter; 3. Aufführung sämmtlicher Zustände; 4. deren Concordanz nach Bartsch und seinen Nachfolgern; 5. Gang der Forschung in diesem Punkte; 6. Trennung der eigenhändigen Aenderungen Rembrandt's an seinen Platten von denen Anderer; 7. Heraushebung der künstlerisch wichtigeren unter den zuerst genannten; 8. Technik (Radirnadel, kalte Nadel, Grabstichel); 9. Beziehungen zwischen Radirungen, Zeichnungen, Gemälden und fremden Vorlagen; 10. Ortsangabe der seltenen Blätter, bezw. Zustände; 11. Marktwerth; 12. Aesthetische Würdigung; 13. Einführung deutscher Namen; 14. Litteraturübersicht; 15. Concordanz der Bartschnummern mit denen Wilson's, Blanc's, Middleton's und Dutuit's.[1])

Zu diesem reichhaltigen, vollständig durchgeführten Programm haben wir von principiellen Gesichtspunkten aus Folgendes zu bemerken. Einzelheiten seien dann später in der Reihenfolge der Blätter angeführt.

Ueber die Unechtheit der grossen Mehrzahl der angezweifelten Radirungen, besonders der Landschaften, der Fälschungen mit der Jahreszahl 1631, der von andern Künstlern bezeichneten Blätter und der offenbaren Copien, wird wohl kaum eine ernste Meinungsdifferenz mehr bestehen. Ein kleiner Rest von anderen fraglichen Blättern und Blättchen wird das Gesammtbild des Künstlers nur wenig berühren.

Wichtig dagegen ist die Echtheits- oder vielmehr die Eigenhändigkeitsfrage bei einigen grossen Blättern aus den dreissiger Jahren, von denen die vornehmsten sind: die zweite Platte der Kreuzabnahme, B. 81 (1633); Jan Cornelisz Sylvius, B. 266 (1634); die grosse Judenbraut, B. 341 (1635); das grosse Ecce Homo, B. 77 (1635—36); der Goldwäger, B. 281 (1639).

Dass ihre Erfindung von Rembrandt herrühre, bezweifelt wohl niemand; es ist dies auch gar nicht zu bezweifeln, denn zu allen, mit Ausnahme des Sylvius, haben sich gemalte oder gezeichnete Vorlagen bzw. Entwürfe oder erste Ideen von Rembrandt's eigener Hand erhalten und Sylvius war der Onkel und Vormund der Saskia, stand also Rem-

[1]) Leider ist absichtlich auf die Beschreibung der Blätter und auf Angabe der Maasse verzichtet. Die practische Brauchbarkeit leidet m. E. sehr hierunter.



brandt besonders nahe.[2]) Dazu kommt noch, dass sämmtliche Blätter in bisher nicht angefochtener Weise bezeichnet sind. Es fragt sich also: liegen zwingende Gründe vor, diese von Rembrandt erfundenen und durch Namensinschrift beglaubigten Blätter in der Ausführung ganz oder theilweise Schülerhänden zuzuschreiben? Meines Erachtens nicht.

In erster Linie hebe ich hervor, dass vielleicht mit einer Ausnahme sämmtliche bisher namhaft gemachte Schüler bezw. Nachfolger aus äusseren Gründen ausser Betracht bleiben müssen. Die Frage ist so zu stellen: nicht ob der eine oder der andere Künstler überhaupt Rembrandt's Schüler bezw. nachweislicher Nachahmer gewesen, sondern ob er gerade in der Zeit, in der das in Frage kommende Blatt entstanden, das Atelier des Meisters besucht hat. Jan Jorisz van Vliet ist, wie ich im Excurs nachweisen werde, bis mindestens 1637 in Leyden ansässig und seit Rembrandt's Uebersiedelung nach Amsterdam hören die Berichte und Fingerzeige über directe Beziehungen zwischen beiden Künstlern auf. Lievens zog ungefähr um dieselbe Zeit wie Rembrandt aus Leyden fort, wandte sich aber nach Antwerpen und England, wohnte dort bis 1644, unterlag vlämischen und venetianischen Einflüssen und ist vor 1646 nicht in Amsterdam nachweisbar. Salomon Koninck wurde zwar sehr stark von Rembrandt beeinflusst, ist jedoch schon von 1630 an, d. h. vor Rembrandt's Uebersiedelung nach Amsterdam, als selbständiger Künstler thätig und die ersten Nachrichten über persönliche Beziehungen zwischen Beiden müssen noch an's Licht gebracht werden.[3]) Neben diesen Künstlern käme nur Ferdinand Bol einigermassen in Frage, der 1616 in Dordrecht geboren, nach dem Berichte Houbraken's in sehr jugendlichem Alter nach Amsterdam kam, 1640 in Verbindung mit Rembrandt citirt wird, und seit 1642 durch datirte Gemälde und Radirungen als selbständig schaffender Künstler beglaubigt ist.

Nehmen wir an, dass Bol gleich nach Rembrandt's Uebersiedelung nach Amsterdam, 1632, also sechzehn Jahre alt, zu ihm in die Lehre kam, so könnte er zeitlich recht gut an den fraglichen Blättern mitgeholfen haben. Sehen wir uns nun aber sein eigenes radirtes Werk und besonders die frühest datirten und daher zeitlich nächstliegenden Blätter von 1642—45 an, so suchen wir vergeblich nach technischer Uebereinstimmung, die so gross wäre, dass sie zwingend und einleuchtend dieselbe Hand bekundete. Wenn dem so ist und weitere Indicien fehlen, dann hängt m. E. die Mitarbeiterschaft Bol's ebenso in der Luft, wie die der übrigen erwähnten Künstler.

Auch anonyme, weder ihrem Namen noch ihren Arbeiten nach be-

---

[2]) Vergl. auch was weiter unten über die eigenhändige Inschrift Rembrandt's auf einem Exemplar im Besitze von Nachkommen des Sylvius gesagt wird.

[3]) Die übrigen, z. B. von Seymour Haden genannten Gehilfen Rembrandt's: Govert Flinck, Gerard Dou, Jacob Backer (haben nicht radirt), Rotermundt (wohnte im Haag), Verbeecq, de Poorter, de Wet (wohnten in Haarlem), Phil. Koninck, Eeckhout, Victors (waren jünger), Sal. Savery (keine persönlichen Beziehungen zu R. bekannt) bleiben ganz ausser Betracht.



kannte, Schüler Rembrandt's als seine Gehülfen bei der Radirarbeit vorauszusetzen, scheint mir unzulässig, da sogar die Thatsache, dass Rembrandt sich an seinen Originalschöpfungen habe helfen lassen, nicht erwiesen ist. Wir wissen, dass er Copien seiner Schüler nach seinen oder Anderer Werken corrigirte und retouchirte, aber auch, dass er dann ehrlich genug war, dies durch den Vermerk: „Rembrandt geretuckeert" oder „Rembrandt verandert en overschildert" dem Beschauer mitzutheilen.

Und so komme ich dann zur Frage: Ist der Abstand zwischen diesen bestrittenen Blättern und den als echt anerkannten wirklich so gross, dass man fremde Hände in ihrer Ausführung erkennen kann, selbst da wo äussere Beweise fehlen und solche für das Gegentheil vorhanden sind? Stimmen sie nicht unter einander überein und sind die wesentlichen, bedeutungsvollen Theile nicht gerade sehr gut gerathen? Selbst in Details, welche die Vorlage nicht enthält, ist z. B. das verrufene Ecce Homo ausgezeichnet. Ich weise auf die Gruppe der kletternden Knaben links hinten, die ganz dem Leben abgesehen ist, hin; ferner auf die Soldaten im Kampf mit der andrängenden Menge, die ganz vortrefflich im Ausdruck und in der Bewegung sind, trotz des kleinen Massstabes und des Halbschattens. Diese beiden Partien sind so durchaus Rembrandtisch, dass man im Fall der Mitarbeiterschaft eines Schülers noch eine zweite nicht mehr erhaltene Vorlage Rembrandt's annehmen müsste, denn in der Grisaille der Londoner National Gallery sind diese Gruppen kaum angedeutet.

Der Kopf des Sylvius von 1634 (B. 266) — um nur noch dies Beispiel anzuführen, übertrifft an Plastik und an Kraft der Beleuchtung, (ohne übertrieben zu wirken) Alles, was Bol je zu Stande gebracht hat. Die Modellirung ist so fein und gut durchgeführt, dass ein Bildhauer danach arbeiten könnte. Von keinem einzigen Kopfe Bol's — und wiederum besonders von den frühesten nicht — lässt sich dies sagen.[4])

Principiell bekenne ich mich also zur Ueberzeugung, dass eine Mitarbeiterschaft Anderer an der Ausführung der als echt geltenden Radirungen Rembrandt's weder überliefert noch annehmbar ist. Selbstverständlich gilt dieser Satz nicht für den Aufstich späterer Plattenzustände. Sobald Rembrandt die abgenützte Platte figürlich oder wirklich aus der Hand gegeben hatte, konnte Jedermann daran mitarbeiten. Diese Abzüge haben aber, wie auch von Seidlitz hervorhebt, für uns kein weiteres Interesse.

Dasselbe Missverhältniss in Innigkeit, in Feinheit der Charakteristik und Sorgfalt der Durchführung wie zwischen manchen Radirungen grossen

---

[4]) Die Zweifel des Verfassers, ob der Dargestellte wirklich J. C. Sylvius sei — wohl veranlasst durch die geringe Aehnlichkeit mit B. 280 — sind trotzdem ungerechtfertigt. Nicht nur hat sich die Tradition in der Familie erhalten, sondern auch ein Abdruck mit der eigenhändigen Dedication Rembrandt's: „Aen Jan Cornelius Sylvius dese vier printen." (Vosmaer S. 129). Da B. 280 erst sieben Jahre nach dem Tode des Sylvius entstanden ist, hat B. 266 sogar grösseren Anspruch auf Portraitähnlichkeit. Die Mittheilung des Vf's. auf S. 153 über das von Carstanien'sche Bild ist richtig, die auf S. 144 ungenau.



und kleinen Formats, besteht bekanntlich auch zwischen manchen Bildern und Zeichnungen einer und derselben Epoche. Ich weise z. B. auf den Simeon im Tempel im Haag und die lebensgrosse Heilige Familie in der Münchener Pinakothek, beide von 1631; ferner auf die beiden grossen Zeichnungen vom Jahre 1634: die Auferweckung des Lazarus in Teyler's Museum zu Haarlem und das männliche Bildniss bei Capitain Holford, gegenüber den beiden Saskiazeichnungen in Berlin und im Louvre. In beiden Fällen ist der Unterschied zwischen intimer Schilderung und Repräsentationsdarstellung ein ungeheuerer.

Noch eine Paralelle:

Einen ähnlichen Kampf wie den heutigen hat Bode vor etwa 15 bis 20 Jahren zu Gunsten einer gewissen Gruppe von Jugendgemälden Rembrandt's durchführen müssen. Auch diese wichen von der landläufigen Vorstellung seiner Kunst ab, stimmten aber unter sich überein, waren grösstentheils echt signirt, mehrere auch durch zeitgenössische Stiche beglaubigt. Wer zweifelt heutigen Tages noch an ihrer Echtheit?

Betreffend Punkt 9 des Seidlitz'schen Programms: Angabe aller zu den einzelnen Radirungen in Beziehung stehenden Zeichnungen und Gemälde, bin ich in der Lage Einiges nachtragen zu können:

Bartsch 7. Selbstbildniss. Gegenseitig gemalt bei Lord Leconfield, Petworth, Bode, Studien No. 251; die Schwester als Gegenstück. — B. 11. Titus van Ryn. Gemalte Bildnisse von Rembrandt's Sohn findet man auch noch in den Wiener und Kopenhagener Galerien, sowie in der Sammlung Rudolph Kann zu Paris. Letzteres besonders schön. (Michel S. 386.) Auch zu einigen jugendlichen Engelgestalten aus dieser Epoche scheint Titus Modell gestanden zu haben. — B. 19. R. zeichnend und Saskia. Eine Röthelzeichnung zu Letzterer, im Louvre, Lippmann, No. 161a. — B. 28. Adam und Eva. Ein ähnlicher Elephant wie bei G. Salting und in der Albertina, auch im British Museum, Lippmann, No. 118. — B. 73. Grosse Auferweckung des Lazarus. Der Greis mit dem Käppchen (später mit einer Mütze) links von dem erstaunten Mann mit ausgebreiteten Armen, genau so gemalt in Lebensgrösse in der Oldenburger Galerie. (Bode, Bilderlese aus kleineren Sammlungen Deutschlands. S. 33, Catalog 1890 No. 195.) — B. 104. Hl. Hieronymus. Die genaue, gegenseitige Vorlage in der Hamburger Kunsthalle, Lippmann, No. 133. — B. 124. Die Kuchenbäckerin. Der Hund im Vordergrunde kommt genau so auf einer Budapester Zeichnung vor. — B. 202. Frau mit dem Pfeil. Der erste, etwas abweichende Entwurf im British Museum, Lippmann, No. 123. — B. 260. Genau übereinstimmend mit einem allerdings vielfach umstrittenen und für mich auch nicht ganz zweifellosen Gemälde in Schwerin, Catalog 1882, No. 854. (Rep. f. Kw. 1894, S. 182f.) — B. 304. Männliches Brustbild mit Käppchen, von vorn. Der Vater Rembrandt's. Gegenseitig gemalt, im Besitz des Dr. Bredius, Catalog Mauritshius, No. 565 (289d). — B. 309. Greis mit langem Bart. Fast genau übereinstimmende Röthelzeichnung im Louvre, etwas weniger niederblickend und mit Licht von der anderen

Seite, sonst aber nicht gegenseitig. — B. 316. Rembrandt lachend. Dem Esterhazy'schen Selbstbildniss zu Nordkirchen in Westphalen sehr nahestehend, Bode, Studien, No. 113. — B. 363. Rembrandt's Bildniss auf einem Studienblatt etc. Gezeichnete, gegenseitige Vorlage in der Sammlung Léon Bonnat zu Paris. Abgebildet im Figaro illustré, Juli 1896, S. 131.

Zu den nachstehenden Blättern habe ich Einzelnes zu bemerken. B. 54. Flucht nach Aegypten. Skizze. Das kleine Selbstportrait auf einem Theil der Platte scheint mir durchaus echt. Hieraus folgt, dass die Zerschneidung auf Rembrandt selbst zurückzuführen ist. Es ist sehr wohl erklärlich, dass ihm die ganze Composition nicht gefiel, dass er aber von der Platte noch benützen wollte, was zu benützen war. Das Selbstportrait ist noch sehr jugendlich, daher so früh wie möglich und noch um dasselbe Jahr 1630 anzusetzen, wie die erste Darstellung.

B. 70. Christus und die Samariterin in Querformat. Die Ueberarbeitung des dritten Zustandes halte ich mit Dutuit und Straeter gegen Middleton und Seidlitz aus dem Grunde für eigenhändig, weil ich die zuerst auf diesem Zustande vorkommende Bezeichnung für vollkommen echt ansehe. Rembrandt hätte wohl nie einem Andern eine Platte zur Ueberarbeitung gegeben und dann noch die bis dahin unbezeichnete Darstellung durch seine Namensunterschrift für sein Eigenthum erklärt.

B. 73. Die grosse Auferweckung des Lazarus möchte ich wegen der Form des Monogramms in das Jahr 1632 aufrücken lassen und wegen der Anklänge an die Leydener Typen (Vater, Schwester u. s. w.) so nahe wie möglich an den Zeitpunkt des Umzuges (zweite Hälfte von 1631) ansetzen. Auch das Datum 1630 der Londoner Röthelzeichnung, Lippmann, No. 102, fällt in Betracht. Zu bemerken ist, dass diese erst eine Auferweckung des Lazarus darstellte, wie die Person im Grabe, die hohe, stehende Gestalt in der Mitte und die neugierige Zuschauermenge beweisen. In diesem Zustande bildete sie wohl den ersten Entwurf zu dem Gemälde der Sammlung Yerkes in Chicago, welches, gegenseitig zur Radirung, sehr viele ähnliche oder gleiche Details aufweist. Später wurde die Londoner Composition durch Hinzufügung der Gruppe links von der Mitte zu einer Grablegung umgewandelt. Auch die Beziehungen zur, vermuthlich noch Leydener, Radirung des Lievens (B. 3) dürfen nicht ausser Acht gelassen werden.

B. 74. Hundertguldenblatt. Die ergänzende Bemerkung auf der Rückseite des Titelblattes ist verfehlt. Die S. 66 citirten Ausführungen Jordan's sind meiner Ansicht nach weit zutreffender. Der Apostel Petrus, der die Frau mit dem Kinde zurückhält, hat einen ausgesprochenen Socratestypus (antike Büste der Villa Albani? Vgl. Rembrandt's Inventar vom Jahre 1656 No. 162), etwas weiter links trägt ein anderer Jünger die gleichfalls unverkennbaren Züge des Erasmus: die Weisheit des Alterthums und der Renaissance zu Füssen Christi!

B. 76. Die Erwähnung einer Grisaille zum Ecce Homo in die Breite

beruht wohl auf einer Verwechselung von Smith mit derselben Darstellung in die Höhe (Nat. Gallery).

B. 85. Schmerzensmutter. Allerdings abweichend, aber echt. Vermuthlich hat Rembrandt bei diesem specifisch katholischen Vorwurf ein Vorbild von anderer Hand vor Augen geschwebt.

B. 90. Der barmherzige Samariter. Ich halte die Zusätze der Radirung zur gemalten Vorlage ebenfalls für Rembrandt's Werk, wie ich im Ned. Spectator vom 25. Juli 1896, S. 240 näher ausgeführt habe. Der im Inventar Rembrandt's (No. 33) verzeichnete, retouchirte Barmherzige Samariter könnte vielleicht mit einem Gemälde der Sammlung Porges zu Paris identisch sein, welches in der Hauptgruppe zwar den kräftigen Pinselstrich und das starke Colorit Rembrandt's aus der Zeit um 1650 zeigt, im Uebrigen aber, besonders im Hintergrund, auffallend leer und uninteressant ist.

Bei B. 91 (Der verlorene Sohn) hat Vosmaer (S. 164 und 177) bereits auf die Anlehnung an Maerten van Heemskerck hingewiesen, was ich an der citirten Stelle im Jahrb. d. K. Pr. Ks. auch bemerkt haben wollte, allerdings nicht deutlich genug hervorgehoben habe.

B. 108. Die Todesstunde, Rovinski, les Elèves de Rembrandt, reproducirt den Amsterdamer Abdruck des ersten Zustandes, worauf der Name Bol in alter Schrift eingetragen ist.

B. 119. Die wandernden Musikanten. Meiner Ansicht nach sicher echt und eigenhändig.

B. 153. Vom Rücken gesehener Bettler. Diese Nachahmung ist unverkennbar abhängig vom blinden Tobias (B. 42), daher erst nach 1651 anzusetzen.

B. 168. Die Alte mit der Kürbisflasche. Scheint mir ein Bruchstück einer links abgeschnittenen Darstellung zu sein. Mindestens eine Figur dürfte fehlen.

B. 192. Der Zeichner nach dem Modell. Die Zweifel von Rovinski und Anderen scheinen mir durchaus ungerechtfertigt.

B. 199. Leider ist hier der von Bartsch herrührende falsche Name „Frau im Bade“ beibehalten. Die Dargestellte sitzt, unbekleidet, auf einer Bank.

B. 271. Man beleidige die Manen des Cornelis Anslo nicht dadurch, dass man ihn, den friedlichen Mennoniten, einen Wiedertäufer schilt! Die Rothschild'sche Zeichnung, Anslo in ganzer Figur neben einem Tische darstellend, steht dem Berliner Doppelportrait bedeutend näher als der Radirung, die Anslo in halber Figur an seinem Schreibtische wiedergiebt.

B. 281. Der Goldwäger. Auf die Beziehungen zur Heseltine'schen Zeichnung, Lippmann, No. 89, ist von Bode im Jahrb. d. K. Pr. Ks. XVI., 1895, S. 10[1]) hingewiesen worden.

B. 282. Der kleine Coppenol. Wen der Knabe darstellt, lehrt ein Epigramm von W. F. Waterloos in der Gedichtsammlung Hollantsche Parnas vom Jahre 1660, S. 43.

Op d'afbeelding van Mr. Lieven van Koppenol

Zo tekende van Rijn de grootvåar en den zoon
Zo spant de Fenixveer in d'ijzre naalt de kroon.

Es wäre zweckmässig, das Blatt künftig: „Coppenol und sein Enkel" zu nennen.

B. 305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde. Ich halte mit Em. Michel an der Echtheit fest.

B. 316. Rembrandt lachend. Die Veränderungen des dritten und vierten Zustandes scheinen mir zu unbedeutend, um dabei an eine andere Hand denken zu wollen. Wenn ein Plättchen wie dies abgenützt war, konnte der damals 23- oder 24jährige Künstler selbst es wohl auch nicht besser in Stand setzen, als es der angebliche Schüler gethan haben soll.

B. 338. Rembrandt, grosses Bildniss. Die ähnliche Zeichnung im British Museum steht dieser Radirung doch wohl näher als v. Seidlitz annimmt.[5]) Beide sind gleichaltrige Brustbilder in Vorderansicht und gegenseitig in der Beleuchtung; das wirre Haar und der Halskragen stimmen überein und die länglichen Knopflöcher der Radirung sind in der Skizze bereits ähnlich angedeutet. Die Augen weichen ab; sie sind hier aufgesperrt, dort zusammengezogen. Beide Werke stehen auch in engem Zusammenhang mit dem bekannten Haager Selbstbildniss, wo der Künstler sich unter den leinenen noch einen eisernen Halskragen angelegt hat.

B. 357. Die weisse Mohrin. Auch hier vertrete ich — mit A. de Vries — den conservativen Standpunkt, besonders auch wegen des sehr gut aussehenden Monogramms, dass ein Fälscher wohl nicht gegenseitig gemacht hätte. Das Blatt lässt sich den früheren Arbeiten recht wohl anreihen.

Excurs.

Die Beziehungen des J. G. van Vliet zu Rembrandt.

Im Folgenden werde ich zu beweisen suchen, dass die directen Beziehungen des Jan Jorisz van Vliet zu Rembrandt nach des letzteren Umzug nach Amsterdam, kurz nach der Mitte des Jahres 1631, aufhören und dass van Vliet, über dessen Leben uns fast jede urkundliche Nachricht fehlt, allem Anscheine nach ein Leydener Künstler war.

Van Vliet hat die folgenden Blätter nach Rembrandt radirt: Bartsch 1. Loth und seine Töchter, — B. 12. Taufe des Eunuchen, — B. 13. Heil. Hieronymus, — B. 26. Sogenannter Ragocy. Diese vier Blätter sind 1631 datirt.

B. 18. Lesende Mutter, sogen. Prophetin Hanna. Die Radirung ohne Jahreszahl; das Gemälde in Oldenburg 1631 datirt. — B. 19. Jugendliches Portrait Rembrandt's; die Radirung 1634 datirt, das Gemälde in Gotha bereits 1629 entstanden und datirt. — B. 21. Lachendes Portrait

[5]) Allerdings beurtheile man sie nicht nach der ungenügenden Reproduction in Bode's citirtem Werke, S. 13.



Rembrandt's ohne Jahreszahl; das Gemälde, seit Kurzem im Mauritshuis, ebenfalls um 1628/29 entstanden. — B. 22. Pendant dazu, reuiger Judas; 1634 datirt, die Figur jedoch einem bereits um 1630 von Huygens erwähnten Bilde (Sammlung Martinet, Paris) entnommen. — B. 23. Sogen. Jude Philo; 1633 datirt, das Original, Rembrandt's Vater, im Ferdinandeum zu Innsbruck, 1630 datirt, — B. 20 und 24. Alte Männer, letztere zwei 1634 datirt; die Originalgemälde verschollen, aber ohne jeden Zweifel der Leydener Stilepoche Rembrandt's angehörig; ersterer wiederum seinem Vater ähnelnd.

Dies sind, wenn ich nicht irregehe, sämmtliche Stiche van Vliet's nach Gemälden Rembrandt's. Kein einziges darunter fällt in Rembrandt's Amsterdamer Zeit.

Es giebt aber noch weitere Beweise, dass van Vliet in Leyden ansässig war und blieb. In erster Linie zwei Blätter nach Lievens (B. 2 und 3); die beiden Vorlagen deutlich aus dessen Leydener Periode, vor seinem Umzug nach Antwerpen und England. Sodann ein Blatt, Christus und die Samariterin (B. 11) vom Jahre 1635 nach dem Leydener Künstler Joris van Schooten. Endlich eine Resolution der General-Staaten vom 18. November 1637, wonach dem Stecher Johannes van Vliet zu Leyden eine Verehrung von 24 Gulden zuerkannt wird, wegen der Dedication eines Stiches zu Ehren der Einnahme von Breda durch Friedrich Heinrich (Kramm, Anhang).

Aus diesen Gründen scheint es mir durchaus unzulässig, van Vliet's Mithülfe bei Radirungen aus Rembrandt's Amsterdamer Epoche anzunehmen.

Corn. Hofstede de Groot.

Werner Weisbach, Der Meister der Bergmann'schen Officin und Albrecht Dürer's Beziehungen zur Basler Buchillustration. Strassburg, J. H. Ed. Heitz 1896. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 6. Heft. 65 Seiten, 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck (zugleich als Leipziger Doctor-Dissertation erschienen).

Daniel Burckhardt überraschte 1892 die Freunde der Dürer'schen Kunst mit einer reichen Gabe, wofür ihm viel Dank noch nicht geworden ist. In Basel, auf der Wanderschaft, zwischen 1492 und 1494 sollte Dürer seine junge Kraft der Buchillustration gewidmet haben. Die Holzschnitte, die Burckhardt bezeichnete, füllten eine vorher recht leere Spanne in Dürer's Entwickelung anscheinend bis zum Rande. Da ein 1492 in Basel verwendeter Holzstock Dürer's Namenszug sogar aufweist, und Anklänge an seine Art einem Rumohr schon in den besten Schöpfungen der Baseler Buchillustration aufgefallen waren, so hatte Burckhardt zu seinem Nachweise den glücklichsten Ausgangspunkt. 1494 arbeitete Dürer in Strassburg nach einer glaubwürdigen Ueberlieferung. Die wenigen älteren Nachrichten stimmen nicht übel zu der Annahme, er habe zwischen 1492 und 1494 das südwestdeutsche Land gar nicht verlassen.



Gegen Burckhardt's Aufstellungen wurde Einiges gesagt, dafür auch Einiges. Selbst die Gläubigen aber, wohl zu Anfang in der Mehrheit, waren wie es schien, nicht sonderlich erbaut von dieser Bereicherung des Dürerschen „Werkes“. Die kritischen Erörterungen brachten wenig Licht. Dass die Debatte unfruchtbar und ergebnisslos blieb, daran war Burckhardt selbst nicht ganz unschuldig. Seine in der Entdeckerfreude rasch zusammengestellte Publication war nicht frei von Lücken und nicht rein von Unklarheiten. Die versprochene Vervollständigung blieb aus. Der etwas advokatische Ton, in dem Burckhardt gesprochen hatte, weckte hie und da den Wunsch, einen gut unterrichteten Gegner zu hören.

Jetzt ist ein Heft erschienen, dass, wie ich nicht zweifle, die Frage zur Beantwortung bringen wird. Werner Weisbach hält die Meinung Burckhardt's, dass Dürer die Terenzzeichnungen ausgeführt, den „Ritter von Turn“ und das „Narrenschiff“ illustrirt habe, für absurd. Daraus folgere ich nicht, dass Dürer diese Werke nicht geschaffen habe, wohl aber freue ich mich der relativ grossen Sicherheit, dass nunmehr jedes Für und Wider aufgespürt ist.

Weisbach ist zu der Frage durch das Studium des gesammten Baseler Buchholzschnittes gekommen, ein gründliches Studium, dem wir auch ein neuerdings erschienenes Heft über „die Baseler Buchillustration des XV. Jahrhunderts“ verdanken. Gerade von diesem Beobachter können wir erfahren, ob wirklich die angeblich Dürer'schen Holzschnitte plötzlich und unvermittelt — 1492 — in Basel erscheinen mit persönlicher Eigenart, sich scharf abhebend von der bis dahin dort gepflegten Uebung. Weisbach bestätigt mit aller wünschenswerthen Deutlichkeit diese Voraussetzung der Dürer-Hypothese und charakterisirt den grossen Zeichner des „Narrenschiffs“ und der stilistisch verwandten Arbeiten mit liebevollem Eingehen auf seine Illustrirungsweise als eine einheitliche Individualität von frischer Gestaltungskraft. Er nennt den Illustrator „Meister der Bergmann'schen Officin“. Was ist ein Name? Jeder Versuch, die Persönlichkeit des grossen Unbekannten festzustellen, scheint zu dem grossen Bekannten zu führen. Dürer kam 1492 nach Basel und arbeitete für die Buchillustration. Weisbach gesteht das zu, indem er den signirten Hieronymus-Holzstock als Arbeit Dürer's anerkennt. Des Unbekannten Baseler Thätigkeit setzt genau in derselben Zeit ein. Der Ritter von Turn erscheint 1493. Dürer und der Unbekannte kommen aus dem Bann der Schongauer'schen Traditionen. Was Dürer betrifft, kann es Jeder wahrnehmen vor dem wohl beglaubigten, von 1493 datirten Christkinde in der Albertina — abgesehen von der Nachricht, dass der wandernde Geselle in Basel von Martin's Bruder, einem natürlichen Pfleger der Colmarer Tradition, aufgenommen wurde. Und was den „Meister der Bergmann'schen Officin“ angeht, so herrscht erfreuliche Einigkeit darüber, dass sein Stil aus Schongauer's Kunst organisch herauswächst. In der Raumauffassung, der Landschaftsdarstellung und in der leichten Mannigfaltigkeit ausdrucksreicher und individueller Bewegungsmotive geht der Nachfolger Schongauer's über seinen Meister hinaus. So etwa bestimmt Weisbach

die historische Stellung seines neu benamten Illustrators, nicht anders aber wurde — auch von Burckhardt's Hypothese abgesehen — Dürer's Verhältniss zu Schongauer gedacht.

Der Unbekannte erscheint also etwa wie der Schatten Dürer's, wenn er eben nicht Dürer selbst ist. Weisbach muss starke Gründe haben, die Identität zu bestreiten.

Burckhardt hatte seinen Nachweis besonders kräftig gestützt durch die Behauptung: mit eben dem Zeitpunkt, da Dürer Basel verlassen haben muss (1494), verschwindet aus der Stadt der Illustrationsstil des Narrenschiffes, der gleichzeitig mit Dürer dorthin gekommen ist. Weisbach hat aber einige Holzschnitte desselben Stils entdeckt, die in Baseler Drucken von 1496, 1498 und 1499 zum ersten Male erscheinen. Hier ist sein Hauptargument gegen die Dürer-Hypothese. Der Nachweis ist höchst verdienstlich, das Argument aber nicht schwerwiegend, geschweige denn ausschlaggebend. Das Publicationsdatum eines Holzschnittes ist stets nur ein terminus, ante quem die Zeichnung ausgeführt worden ist. Zugestanden, dass in den citirten Ausgaben die Holzstöcke zum ersten Male verwendet seien, was bei der Seltenheit vieler Drucke kaum mit voller Sicherheit behauptet werden darf, kann sich der Schnitt oder der Abdruck nicht um einige Jahre verzögert haben? Aus Dürer's Thätigkeit kann mehr als ein Analogon zu solcher Verzögerung nachgewiesen werden.

Am Ende ist die Frage, ob Dürer die Baseler Holzschnitte geschaffen habe, nur durch Stilvergleichung zu beantworten. Burckhardt hat seine Behauptung stilkritisch gestützt. Weisbach's Aufgabe war, den Gegner auch auf diesem Felde anzugreifen und stilkritisch den Unterschied zwischen den irrthümlich identificirten Individualitäten darzuthun. Darauf lässt sich der Verfasser nicht ein, er gesteht zu, dass in Dürer's späteren Werken (in den gleichzeitigen nicht?) manche Züge zu entdecken seien, die an den Meister der Bergmann'schen Offizin erinnerten, aber, meint er, auf diese Züge näher einzugehen, sei hier nicht der Ort. Wo in aller Welt ist der Ort, wenn nicht hier? Der Verfasser treibt ein wenig Kirchthurmsforschung, wenn er von Dürer's Werken nichts erwähnt und nichts zur Vergleichung herannimmt ausser dem einen, nachweislich in Basel entstandenen Hieronymus-Holzschnitt.

Von der Unterlassung nützlicher Vergleichungen abgesehen, hat die Dissertation beträchtliche Verdienste. Mehrere Angaben Burckhardt's werden richtig gestellt. Diejenigen Holzschnitte im „Narrenschiff", die von dem grossen Illustrator herrühren, werden aufgezählt — richtig bis auf e i n e Darstellung. Mit verständigen Argumenten wird Brant's Antheil an den Entwürfen der Holzschnitte bestritten. Geglückt scheint mir der Nachweis, dass der Illustrator für Bergmann und nicht für Amerbach thätig war. Verdienstlich ist die Vergrösserung des von Burckhardt zusammengestellten Materials, wenn auch die neu nachgewiesenen Blätter nicht eben belangreich sind. Mit der Behauptung, sämmtliche Terenzzeichnungen seien von e i n e r Hand, ist Weisbach wohl im Recht gegen

Burckhardt, der zwei Hände unterschied. Das beste Verdienst der Arbeit aber bleibt die eingehende Charakteristik des grossen Illustrators, dessen besondere, hohe und freie Stellung innerhalb der oberdeutschen Kunst wohl wahrgenommen ist.

Bei einem Versuche durch Stilvergleichung zu einer Beantwortung der wiederum aufgestellten Frage zu kommen, wird der Referent recht weit fortgeführt von der vorliegenden Schrift. Das Material an Arbeiten Dürer's die zur Vergleichung geeignet erscheinen, ist doch nicht ganz so klein, wie Weisbach annimmt. Die Jugendkunst Dürer's, deren Entwickelung in Thausing's Buch ziemlich unklar und durch die grundfalsche Beurtheilung Wohlgemut's entstellt war, wird jetzt einigermassen verstanden. Ganz abgesehen von Burckhardt's Nachweisen, ist es nicht zweifelhaft, dass Dürer während der Wanderjahre durchaus in den Bannkreis Schongauer's kommt, dass seine Kunst in dieser Zeit eher kindlich heiter als jugendlich stürmisch, eher zierlich als gross, eher gewandt als eigenartig, eher umfriedet als ausgreifend erscheint. Der Sturm kommt später. Erst in der „Apokalypse“ sprengt Dürer den oberdeutschen Zeitstil und enthüllt die eigene Seele. Die Bewegungen werden hastig, die Maasse gross, die Ausdrucksweise feurig, stammelnd, dunkel, wild.

Die Krisis von 1494 wird durch Anregungen aus Italien, etwa auch durch eine italienische Reise eher beschleunigt als herbeigeführt. Dürer hat in diesen Jahren Manches nach italienischen Vorbildern gezeichnet, nach Mantegna, nach Credi, nach Pollajuolo (Zeichnung bei Mr. Bonnat), nach dem Orpheusstich, nach den Tarrochi. Die oft besprochenen Studien in der Albertina und in Florenz, die zur „Apokalypse“ führen, lassen die Anschauung der italienischen Kunst, etwa auch des italienischen Lebens erkennen. Stilistisch lehrreich mehr als die anderen Blätter sind die Tarrochi in London (Lippmann 210—218). Wenn Dürer in den übrigen Nachzeichnungen sich ziemlich genau an die Vorlagen hielt, scheint es ihm hier nur auf die Hauptlinien, auf die Bewegungsmotive und auf das gegenständliche Interessante (die fremden Trachten und dergl.) angekommen zu sein. Die Formen im Einzelnen, namentlich den Faltenwurf, gab er aus dem Eigenen. Gerade hier, wo die Gewöhnung der Formensprache sich hereinstiehlt, wird das Wesen dieser Formensprache um so deutlicher im Contrast zu der grosszügigen Anlage der Gestalten. Die zierliche südwestdeutsche Manier, die dem Spiel der Falten mit Calligraphenbeschaulichkeit folgt, die Manier der Terenzzeichnungen, wird wiedererkannt, namentlich in der Figur des Dogen (L. 213). Diese Nachzeichnungen der Tarrochi sind ungleichartig, suchend ausgeführt, sie stehen recht auf der Grenze zweier Stilperioden. Vorwärts und rückwärts knüpft sich hier Manches an. Die Madonna mit der Heuschrecke hat den Kopf mit dem fremdartig zarten Oval und der feinen Bewegung von einer dieser Nachzeichnungen (L. 213).

Ich wünschte, über diese Blätter hinweg, vor denen Niemand wohl Dürer's Autorschaft bestreitet, und die aus der Endzeit der Wanderschaft stammend, mit dem Stil der Apokalypse, dem einzigen allgemein bekannten



Jugendstil des Meisters, leicht erkennbar im Zusammenhang sind, allmählich hinüberzuleiten zu den etwas früheren Arbeiten.

Burckhardt hat kein anderes Blatt so gern mit den Baseler Holzschnitten verglichen wie des reitende Liebespaar in Berlin. Diese Zeichnung ist 1496 datirt, sicher falsch; 1493 mag sie entstanden sein. Schade, dass Weisbach seine Ansicht über den Autor nicht mittheilt. Die nahen Beziehungen zu den Baseler Illustrationen würde er nicht wohl leugnen. Es wäre nur consequent gewesen, wenn er die Berliner Zeichnung seinem Meister der Bergmann'schen Officin zugeschrieben hätte. Die Zeichnung ist sicher eine Arbeit Dürer's, wovon am leichtesten eine vergleichende Betrachtung des Dürer'schen Holzschnittes (B. 131), des Reiters mit dem Landsknecht, überzeugt. Der Holzschnitt ist etwa drei Jahre jünger als die Zeichnung, die Formenauffassung ist beträchtlich gewandelt. Um so auffälliger ist die Uebereinstimmung: in der Anlage der Landschaft, in dem Verhältniss zwischen der Landschaft und den Figuren, im Kopfe des Pferdes und in der Bewegung des Hündchens. Ich zweifle nicht, dass eine sorgfältige Prüfung zu dem Ergebniss führen wird: die beiden Blätter gehören zwei Entwickelungsperioden eines Meisters an, und das jüngere enthält Reminiscencen an das ältere. Zum Glück sind wir nicht, was misslich wäre, auf dieses einzige Zeugniss angewiesen. Die stilistisch verwandten Zeichnungen, die meist mit den Baseler Illustrationen noch nicht verglichen worden sind, stelle ich so zusammen:

Paris, Privatbesitz. Alter Mann zu Pferde, nach rechts vorn reitend. Rechts ein nebenher schreitender Landsknecht, zum Theil verdeckt durch das Pferd. Charakteristische Landschaft. — Das Blatt hiess früher Schongauer, wird aber von dem jetzigen Besitzer mit vollkommenem Recht für eine Arbeit Dürer's gehalten.

Paris, Mr. Bonnat. Stehende nackte Frau. Datirt 1493. Naturstudie von frischer Unbefangenheit.

Paris, Mr. Bonnat. Schreitende Frau. Bezeichnet mit dem gewöhnlichen Monogramm, das, wenn überhaupt von Dürer, nachträglich hinzugefügt worden ist. Diese Zeichnung scheint von allen hier genannten Blättern den Baseler Terenzzeichnungen am nächsten. Faltenwurf, Typus und Bewegungen erinnern durchaus an die zierlichen Dirnchen der Terenzdarstellungen.

Paris, Louvre. Madonna mit Engeln (L. 300). Aus derselben Zeit wie das reitende Liebespaar in Berlin und zweifellos von derselben Hand.

London, British-Museum. Der Reiter. (L. 209.) Dürer-Monogramm von der gewöhnlichen Form und zweifelhafter Echtheit. Ganz wenig später entstanden als das reitende Paar in Berlin.

München, Kupferstichcabinet. Zwei Reiter. Dürer (?) und ein Knabe. (Nachbildung von Bruckmann.) Obgleich flotter und anscheinend mit höherem Formenverständniss gezeichnet als die bisher aufgezählten Reiterdarstellungen, ist dieses Blatt nicht wesentlich

später, sicher nicht nach 1494 entstanden. Die Bewegung des Pferdes zur Rechten erinnert an die Studie des reitenden Greises im Pariser Privatbesitz.

Rennes, Museum. Phantastische Darstellung höllischer Versuchungen. (Abb. bei Ephrussi S. 228.) Diese inhaltsreiche Composition steht auf der Grenze der Wanderzeit und ist vielleicht schon 1495 entstanden. Deutliche Beziehungen zu den älteren Blättern der „Apokalypse“ sind wahrnehmbar. Vergl. etwa den Beter am linken Rande der Zeichnung, der sich zur Madonna wendet, mit dem knieenden Manne auf dem Blatte der babylonischen Dirne. Andererseits steht die Composition in Rennes, allem Anschein nach der Entwurf zu einem Holzschnitte, mit den Baseler Illustrationen in enger Beziehung.

Paris, Louvre. Der reitende Türke. (L. 304.) Dieses Blatt ist sicher nicht vor 1495 entstanden. Die vollen Formen des schweren Gaules weisen über den specifischen Stil der Wanderjahre hinaus. Dennoch habe ich diese Zeichnung hier angefügt, während einige gleichzeitige bei Seite bleiben, weil der Hintergrund dem Landschaftstypus, den Dürer zwischen 1492 und 1494 liebte, noch durchaus entspricht.

Einige bekannte Zeichnungen Dürer's, die mit Recht in die Zeit der Wanderschaft gesetzt werden, wie das von 1493 datirte Christkind in der Albertina und die Landschaftsstudie, die Federzeichnung ebendort habe ich nicht erwähnt, weil sie den Gegenständen nach zur Vergleichung mit den Baseler Illustrationen nicht besonders geeignet erscheinen. Die aufgezählten Zeichnungen bilden eine fest geschlossene Gruppe. Ich glaube wohl, dass ein sorgsames Studium vor jedem einzelnen Blatte zur Ueberzeugung von Dürer's Autorschaft kommen wird. Hundert Wege führen von hier zu den Terenzzeichnungen und zu den anderen Arbeiten des „Meisters der Bergmann'schen Officin“. Zu achten ist namentlich auf die Bildung der Augen, die gross, besonders hoch und oft wie bebrillt erscheinen, und auf die schwache Entwickelung der Nasenflügel. Der Unterleib der Gestalten ist wenig ausgebildet; die Extremitäten sind besser bedacht als der Torso. Die Handfläche ist rundlich und hat sehr lange Finger. Die Kugel des Knies ist oft übertrieben betont.

Im Einzelnen, namentlich in der Landschaft und in den Typen zeigen auch die etwas späteren Arbeiten Dürer's manche bedeutsame Uebereinstimmung mit den Baseler Illustrationen. Auf Vieles hat Burckhardt glücklich hingedeutet. Der vorderste apokalyptische Reiter — um ein Beispiel zu geben — ähnelt dem Simo in den Terenzillustrationen. Zwischen den oben zusammengestellten Zeichnungen aber und den Baseler Illustrationen scheint über die Verwandtschaft einzelner Züge hinaus eine Gleichheit der Auffassung, der Stimmung, der Absichten und des Vermögens zu bestehen, die die Identität der Zeichner anzunehmen dringend empfiehlt.

In Weisbach's Auffassung ist der „Meister der Bergmann'schen Officin“ eine Persönlichkeit, die gleichzeitig mit Dürer und wie Dürer aus den Gemarken des Schongauer'schen Stiles nach Basel kommt und hier

einige Jahre — Weisbach nimmt etwa 7 Jahre an — für die Buchillustration thätig ist. Und dann? Die Frage, was aus dieser Persönlichkeit wird, hat Weisbach nicht beschäftigt, ebensowenig die Frage, was aus seinem Stil wird. Aus Basel — das gesteht der Verfasser zu — verschwindet dieser Illustrationsstil schon in den 90er Jahren. Lebt er nirgendwo weiter? Er lebt in Nürnberg fort, wie eine Vergleichung der Baseler Holzschnitte mit den Illustrationen der in Nürnberg erschienenen „Relevationes Sanctae Brigittae" und der Bücher des Humanisten Celtes darthut. Ob diese Nürnberger Buchholzschnitte von 1500, 1501 und 1502 nun von Dürer sind oder nicht, jedenfalls möchte den Gegnern Burckhardt's dabei unheimlich werden, wenn sie sehen, dass der „Meister der Bergmann'schen Offizin", der mit Dürer in Basel war, nun auch in Nürnberg ist — er oder doch sein Stil —, da Dürer in Nürnberg ist.

Was Weisbach von einem Gegensatz zwischen der Nürnberger und der Baseler Holzschnitttechnik sagt, wird leicht widerlegt durch die Holzschnitte der Celtes-Bücher. Wenn der unter den Baseler Illustrationen allein für Dürer beglaubigte Hieronymus-Holzschnitt ein wenig mehr Kreuzschraffirung zeigt als die anderen Baseler Illustrationen, so genügt sein grösseres Format vollauf zur Erklärung. Auf diese Beobachtung hin Nürnberg und Basel, Dürer und den „Meister der Bergmann'schen Officin" zu sondern, geht um so weniger an, wie einige Blätter in den dort sicher Nürnbergischen Celtes-Büchern gar keine Kreuzschraffirung zeigen.

Bei diesen Untersuchungen gilt es, über die Einzelheiten hinweg, durch den Schleier der gewaltthätigen Holzschnittausführung hindurch die Absichten und den Geist des Zeichners zu sehen. Bei solcher Betrachtung möchte die von Weisbach vermisste Entwickelung des Illustrators kaum verborgen bleiben. In den Proportionen, die aus dem Puppenhaften herauswachsen, und in der gesteigerten Freiheit der Bewegungsmotive ist eine — sogar jugendlich rasche — Wandlung bemerklich.

Wir besitzen von Dürer aus dem Jahre 1489 die Zeichnung des Reiterzuges in Bremen. Die Apokalypse entstand 1497. Eine Linie, die diese beiden Werke verbindet, die Entwickelung Dürer's bezeichnend, führt durch den Baseler Buchholzschnitt, zuerst durch den „Terenz", dann den „Ritter von Turn" und endlich durch das „Narrenschiff".

Die Freunde der Dürer'schen Kunst werden am Ende Daniel Burckhardt den Dank für seine Gabe noch abstatten müssen. *Friedländer.*

Topographie.

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Provinz Oberhessen. Kreis Friedberg, von **Dr. Rudolf Adamy.** Darmstadt, 1895. 8⁰. 309 S. Mit 184 Abbildungen im Text und 13 Lichtdrucktafeln.

Der neueste Band des hessischen Denkmäler-Inventars ist dem nördlich der Mainlinie gelegenen Kreise gewidmet, dessen Vorort die alte,



malerisch gelegene Reichsstadt Friedberg ist. Es ist die dem Germanisten durch ihren Sagenreichthum wie durch ihre Rechtsalterthümer wohlbekannte Gegend der Wetterau, welcher dieser Kreis angehört, ein archaeologischer Boden, der auch der besonderen kunstgeschichtlichen Forschung reichen Ertrag zu bieten hatte.

Hier, wo der nahegelegene römische Grenzwall und zahlreiche, noch erhaltene Spuren römischer Besiedelung die früheste Zeit in Erinnerung bringen, bis zu der unsere vaterländische Geschichte überhaupt zurückreicht, haben wir altes Culturland unter den Füssen und dem entspricht der Werth und die Bedeutung auch der kunstgeschichtlichen Denkmäler, die dieser Boden aufweist.

Unter ihnen stehen die Baudenkmäler obenan; eines der bedeutendsten besitzt Friedberg selbst: die im 13. Jahrhundert begonnene Liebfrauen- oder Stadtkirche, anscheinend im 15. Jahrhundert vollendet, ein prächtiges Specimen deutscher Gothik. Die geräumige Hallenanlage macht einen durchaus einheitlichen Eindruck, obwohl die Entstehung der einzelnen Haupttheile in verschiedene Zeiträume fällt. Chor und Querhaus zeigen noch Schmuckformen des frühgothischen Stils und dürften bis in's 13. Jahrhundert zurückreichen, dem 14. Jahrhundert gehört im Wesentlichen das Langhaus an. Die Thürme sind nicht fertig geworden: König Ruprecht verbat sich den Weiterbau, als sie, schon der Vollendung nahe, ein allzu wehrhaftes Aussehen annahmen und für die Burg bedrohlich zu werden begannen, die als Sitz des königlichen Vogtes die Stadt beherrschte. Die Burg selbst ist baugeschichtlich nicht ohne Bedeutung; ein hübscher Renaissancebau ist das ehemalige Burggrafenhaus an der Ostseite der Umfassungsmauer und die im Allgemeinen gut erhaltenen Wehranlagen sind ein lehrreiches Beispiel mittelalterlicher Befestigungskunst. Endlich hat Friedberg noch ein besonders eigenartiges Bauwerk aus dem 13. Jahrhundert aufzuweisen, das sogenannte Judenbad. Es ist dies eine unterirdische Anlage, einem Schachte vergleichbar; im Innern führen Treppen zu einem Brunnen hinab, dessen Wasserspiegel über 20 Meter unter der Erdoberfläche liegt. Die Säulenstellungen, welche die Treppenanlage begleiten, zeigen frühgothische Formen; das Ganze soll als Frauenbad jüdisch-rituellen Zwecken gedient haben.

Ueberwiegt in Friedberg die gothische Stilperiode, so ist die romanische nicht minder hervorragend an zwei anderen Orten der Wetterau vertreten. Wir haben in Ilbenstadt die schöne, 1159 geweihte Praemonstratenserkirche und in Münzenberg die Ruinen einer geradezu imposant zu nennenden Burganlage aus nicht viel späterer Zeit. In der dem Rheingebiet nahegelegenen Gegend ist Ilbenstadt in mancher Beziehung eine fremdartige Schöpfung. Die Gründung des Klosters geschah zwar unter den oberhirtlichen Auspicien von Mainz, aber es scheint, dass für den Bau der Kirche der Einfluss des Erzbischofs Norbert von Magdeburg, des Stifters des Praemonstratenserordens, massgebend gewesen ist. Dieser Einfluss und mit ihm das Vorbild der sächsischen Bauschule wird besonders in der zwischen den beiden

Thürmen der Westseite gelegenen, beträchtlich in das Mittelschiff einspringenden Vorhalle erkannt, einer sonst im hessischen und fränkischen Gebiet ungewohnten Anlage. Andere Merkmale weisen freilich auch auf Zusammenhänge der Erbauer mit der Mainzer Dombauhütte, so besonders ornamentale Details im westlichen Theil der Kirche.

Die Krone der mittelalterlichen Baudenkmale der Wetterau ist die Burg Münzenberg, allerdings seit langer Zeit eine Ruine, aber doch nicht so zerstört, dass ihre Mauern nicht einen lebendigen Eindruck des Gewesenen auch heute noch zu geben vermöchten. „Was Gelnhausen, Seligenstadt, Wimpfen mit den Resten ihrer hohenstaufischen Schlösser nur ahnen lassen, das hat sich hier zum grössten Theil erhalten . . . fürstlich reich . . . gross und gewaltig.“ Diese Worte des Autors gelten besonders den Theilen der Burg, die der ersten Bauzeit entstammen, den Ueberresten des Palasbaues, deren reiche Fenstergruppen und Arcaden sich in drei Stockwerken übereinander erheben; Ergänzungsbauten und fortificatorische Anlagen der Burg aus späterer Zeit sind von geringerer Bedeutung.

Von anderen Denkmälern, deren Beschreibung das Inventar enthält, seien einige der wichtigsten hier noch mit Namen genannt, so die merkwürdige, spätromanische Johanniterkirche in Nieder-Weissel, die gothische Pfarrkirche in Butzbach mit einer landgräflichen Gruft in reicher Barockdecoration, die Burg von Vilbel aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, die im 18. Jahrhundert errichteten Klosterbauten von Ilbenstadt mit hübschem Thorbau, endlich, in dieselbe Stilperiode gehörig, die ehemalige Klosterkirche in Rockenberg mit flotter Innendecoration im Rococogeschmack. Erwähnung verdienen daneben die reizenden, in Fachwerk ausgeführten Wohnhausbauten des 16. und 17. Jahrhunderts, die in der Gegend vielfach vorkommen und auch insofern der Beachtung werth sind, als speciell der Typus des hessischen Bauernhauses, der ja zu den architectonisch reizvollsten unter seinesgleichen in Deutschland zählt, in diese Gruppe hineingehört.

Die Werke der Plastik und der Malerei stehen in der Wetterau hinter den Bauwerken zurück. Von einheimischen Bildhauerarbeiten sind allenfalls einige gothische Grabsteine in älteren Kirchen der Beachtung werth: in Ilbenstadt der des Grafen Gottfried von Kappenberg und in Butzbach der des Grafen Philipp von Falkenstein. Die Kirche von Wohnbach besitzt eine schöne Kanzel im Renaissancegeschmack.

Was an Bildern zu nennen ist, befindet sich nicht mehr am ursprünglichen Platz, sondern hat im Grossherzoglichen Museum in Darmstadt Aufnahme gefunden. Dahin gehört ein Kreuzigungsaltar aus der Liebfrauenkirche in Friedberg, wohl der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörig, in dem etwas befangenen, der älteren Kölner Schule verwandten Stil, den auch andere, gleichzeitige Malereien aus mittelrheinischen Gegenden im Darmstädter Museum und in der historischen Sammlung der Stadt Frankfurt aufweisen und ein von 1497 datirtes Triptychon aus der Dorfkirche

von Nieder-Erlenbach, das erst unlängst für einen verhältnissmässig hohen Preis von der hessischen Regierung angekauft worden ist. Dies letzte Altarwerk bietet einiges Interesse durch seine Darstellungen (im Mittelbilde Maria zwischen St. Michael und St. Hieronymus, auf den Flügeln innen die 12 Apostel, aussen nochmals der Erzengel Michael und die Verkündigung Mariae): der Verfasser macht darauf aufmerksam, dass die Maria des Hauptbildes nach einem Stich vom Meister des Hausbuches, einige der anderen Figuren nach Schongauer copiert sind. Es ist nicht unmöglich, dass die sämmtlichen Malereien, wie der Verfasser vermuthet, in Frankfurt entstanden sind.

Die mit Ausnahme der Illustrationen tadellose typographische Ausstattung des Buches ist eine der letzten Leistungen der leider inzwischen zur Auflösung gelangten Wallau'schen Officin in Mainz. Nach dieser Seite bringt die in Rede stehende Publication den Verlust auf's Neue fühlbar in Erinnerung, welcher dem deutschen Buchgewerbe aus dem Aufhören dieser Firma erwachsen ist, in deren Druckerzeugnissen ein Unternehmungsgeist, der keine Opfer scheute, mit einem kundigen und vornehmen künstlerischen Sinn in einzigartiger Weise gepaart erschien. *Heinrich Weizsäcker.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Arbeiten Fra Mattia's della Robbia in den Marken. In einer längeren Studie, die Anselmi über die in den Marken vorhandenen Robbiawerke veröffentlicht (Le Majoliche Robbiane nelle Marche, in der Italia artistica e industriale, Roma, Libr. editr. artistica di A. Malcotti, anno I. fasc. 5, 6 und 10) finden sich auch neue Angaben über die Arbeiten Fra Mattia's, des erst jüngst bekannt gewordenen Gliedes der verzweigten Künstlerfamilie der Robbia. Ausgehend von dem ihm auf Grund urkundlicher Zeugnisse unbestritten zugehörigen Altar v. J. 1527—29 in der Collegiata von Montecassiano bei Macerata (s. Repert. XIII, 191; XIV, 504 und XVIII, 407 abgeb. Archivio st. d. a. II. 82), constatirt Anselmi aus Stilanalogien im Allgemeinen sowohl, als auch aus gewissen physiognomischen Eigenthümlichkeiten (geschweifte Nasen) und aus dem Vorkommen besonderer, bei anderen Robbiawerken nicht vorhandener Ornamentmotive (zweifach ineinandergeschlungenes Band, als Füllung der Pilaster und Archivolte), dass auch der grosse 3,8 Meter hohe, 2,48 Meter breite Altar der Verkündigung in S. Maria del soccorso zu Arcevia, entstanden jedenfalls nach 1530, ihm angehöre. Auch ein beinahe lebensgrosses Cruzifix (Höhe der Christusgestalt 1,45 Meter) in S. Maria delle Grazie derselben Stadt steht im Typus des Gekreuzigten, besonders in der charakteristischen Behandlung der in glatten parallelen Strähnen lang auf die Achsel herabfallenden Haare dem letzterwähnten Werke Fra Mattia's viel näher als irgend andere Arbeiten der Bottega Giovanni's della Robbia und wird somit auch jenem Meister zuzutheilen sein. Hierdurch ist nun seine Thätigkeit nach dem Jahre 1530, d. h. nachdem er den Altar von Montecassiano fertig gemacht hatte, in Arcevia festgestellt, und es wird sehr wahrscheinlich, dass auch andere Werke der nähern und fernern Umgebung genannter Stadt, die sich entweder noch unversehrt an Ort und Stelle befinden, oder deren Fragmente zum Theil in Privatbesitz gelangt sind, um dieselbe Zeit aus den Händen Fra Mattia's hervorgegangen sind. Von den ersteren seien hervorgehoben ein grosser Altar des Rosario und ein (blos bemalter) Crucifixus in der Kirche zu Castello di Avicelli, die Halbfigur eines Sebastian an der Façade der Kirche des Heiligen in Castelplanio; von den letzteren der Kopf eines sterbenden Christus, einer Heiligen und eines Putto, eine Gruppe singender Engel aus einem Presepio, ein kleiner Cru-

fixus an einem Holzkreuze und andere decorative Bruchstücke in der Sammlung Anselmi's, die aus den benachbarten Orten Serrasanquirico, Sassoferrato und Serradeconto stammen, endlich auch ein Heiligenkopf (Fragment), der aus der Sammlung Caccialupi in Macerata in den Besitz Mr. Nevin's, Rectors der amerikanischen Kirche in der Via nazionale zu Rom übergegangen ist. Hierdurch wird nun aber auch die Thätigkeit Piero Paolo Agabiti's als Thonbildner, dem man auf vage traditionelle Nachrichten hin die Autorschaft dieser Arbeiten in Arcevia und seiner Umgebung zuschrieb, ganz und gar in Frage gestellt, und es werden ihm nun auch die bisher noch unter seinem Namen gehenden Werke dieser Art in Cupramontana: der Assunta Altar (jetzt in der Pinakothek zu Jesi) aus der Kirche des Eremo, der Altar mit der Madonna und den hh. Franciscus und Jacobus v. J. 1529 und die Einzelgestalten der Madonna und des h. Josef aus einem zerstörten Presepioaltar, beide in der Kirche der Padri Riformati — abzusprechen, und ebenfalls unserm Fra Mattia zuzutheilen sein. Endlich wird wohl auch der seither nach seiner stilistischen Uebereinstimmung mit den letztgenannten Bildwerken dem Agabiti gegebene grosse Assunta-Altar von Monterubbio bei Pergola dem Meister zu nehmen und Fra Mattia zu vindiciren sein. Doch muss mit dem endgiltigen Verdict betreffs dieser Werke so lange zurückgehalten werden, bis der Vergleich der gegenwärtig davon noch nicht vorhandenen photographischen Aufnahmen mit denen der zweifellosen beiden Altäre Fra Mattia's eine Entscheidung auf sicherer Grundlage ermöglicht haben wird.

Auch weiter im Süden, in Ripatransone, in der Provinz Ascoli piceno, hat Anselmi Spuren der Thätigkeit Fra Mattia's aufgefunden. Im dortigen städtischen Museum finden sich die Ueberreste zweier Altäre aus der Kirche der SS. Annunziata. Neben einzelnen Bruchstücken der architectonischen Umrahmung, mehreren Heiligen- und Engelsköpfen u. andern figürlichen Fragmenten sind es drei Predellenreliefs von einem Altar del Rosario, ähnlich jenen im Castello di Avicelli, ferner acht pilasterartige Trennungsstücke zwischen den einzelnen Predellaplatten mit Löwenköpfen und hängenden Fruchtschnüren, ganz ähnlich jenen zwischen den Predellenscenen des Altars zu Montecassino, und endlich sechs Platten mit Engelsputten in Nischen, identisch wie sie am genannten Altare an den die beiden Hauptpilaster der Umrahmung begleitenden beiden inneren Halbpilastern auch verwendet erscheinen, — ein sonst nirgends an Robbiawerken vorkommendes, somit für Fra Mattia ganz ausschliesslich characteristisches Decorationsmotiv.

Dagegen können wir in dem Hochaltar der 1533 erbauten Capuzinerkirche bei Camerino (Madonna in trono von zwei Engeln gekrönt, ihr zur Seite die hh. Franciscus und Agnes) nicht mit Anselmi ein Werk Fra Mattia's erkennen. Nach der von ihm mitgetheilten Photographie hat er die grösste Stilanalogie mit einem aus S. Maria Assunta in Vallombrosa stammenden Altar im Museo nazionale von Florenz, die Madonna mit dem hh. Jacobus und Giov. Gualberto darstellend, von Cavallucci (unter No. 68)



und im campanischen Catalog des Bargello (pag. 157), — unserer Ansicht nach fälschlich, — dem Giov. della Robbia, im neuen Catalog Alinari's unter No. 2772 aber — der Wahrheit näher — blos seiner Schule, als nomen genericum, zugeschrieben. Die Typen gehören in beiden Werken schon dem vollen Cinquecento an; von jener gewissen Geziertheit und Starrheit, die die Arbeiten Giovanni's unangenehm auszeichnen, ist hier nichts vorhanden, die Gestalten sind im Gegentheil in voller Freiheit durchgebildet, und in der etwas verschrobenen Lage des Christkindes in beiden Werken und der hoheitsvollen, an die Antike erinnernden Kopfhaltung der Madonna im Altar des Museo nazionale ist schon der Einfluss Michelangelo's zu spüren. Gewisse Analogien mit dem jetzt im Collegio della Quiete (bei Careggi) befindlichen Relief des Christus als Gärtner aus S. Lucia in Via S. Gallo, das nach Vasari's Nachricht (VI, 606) von G. Fr. Rustici modellirt und in der Botega der Robbia glasirt und gebrannt worden war, lassen es uns nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass wir auch in den beiden fraglichen Altären Arbeiten desselben Meisters vor uns haben könnten. *C. v. F.*

Das Todesdatum Spagnoletto's, das bisher nicht feststand — zumeist setzte man es nach dem Vorgange des Bermudez in das Jahr 1656 — ist nunmehr durch einen archivalischen Fund Lorenzo Salazaro's (Sohnes des bekannten neapolitanischen Kunsthistorikers und Directors des Museo di S. Martino) genau festgestellt, den er in einer der letzten Nummern der Zeitschrift Napoli nobilissima (vol. II fasc. 2 pag. 29) mittheilt. Im Todtenbuch der Parrochie von S. Maria della Neve, jetzt S. Giuseppe, zu der des Künstlers letzte Wohnung auf dem Posilipp gehörte, fand der genannte Forscher den Eintrag: „A dì 2 settembre 1652 morì il sr. Gioseppe Rivera e fu sepolto a Mergoglino.“ Ein Zweifel an der Persönlichkeit kann kaum auftauchen, — steht es doch fest, dass Spagnoletto sich in seiner letzten Lebenszeit, von Krankheit befallen, auf den Posilipp zurückgezogen hatte, um dort seine Tage zu beschliessen. Damit erhalten nun aber auch die über das gewaltsame Ende des Künstlers von Dominici erfundenen Fabeln ihre endgiltige Widerlegung. *C. v. F.*

Nekrolog.

Louis Courajod, Conservator am Louvre †. Den deutschen Forschern, die bald nach dem Kriege in den öffentlichen Sammlungen oder Bibliotheken von Paris arbeiten wollten, sind dieselben so gut wie jedem Fremden oder Einheimischen zugänglich gewesen; aber die kalte Zurückhaltung der Beamten, die persönliche Ablehnung derselben gestalteten die Arbeit in den Sammlungen, soweit sie nur durch den Vorstand zugänglich waren, für uns Deutsche wenig erfreulich. Eine vortheilhafte Ausnahme machte der Generaldirector Barbet de Jouy, dem der Louvre seine Rettung vor den Angriffen der Communards verdankt, ein Mann von der strengen Gesinnung des alten französischen Adels, zugleich ein französischer Beamter nach altem Stil, der seine persönlichen Gefühle seiner dienstlichen Pflicht unterordnete. Mit Dankbarkeit erinnere ich mich, wie dieser betagte Royalist schon 1874 sich meiner annahm, und wie er mich in sein Haus einführte, dessen Räume mit einer sehr gewählten Sammlung chinesischer Thon- und Porzellanarbeiten geschmückt waren. Für meine Arbeiten im Louvre verwies er mich an Louis Courajod, der kurz vorher zum Assistenten an der Abtheilung der Plastik des Mittelalters und der Renaissance ernannt war, welcher Barbet de Jouy selbst lange als Conservator vorgestanden hatte.

In Louis Courajod habe ich seit jener Zeit und haben zahlreiche meiner deutschen Collegen stets den bereitwilligen Führer gefunden, den begeisterten Forscher, der jedem in gleicher Richtung Thätigen in liberalster Weise behilflich, mit Jedem zu lernen, zu arbeiten bestrebt war, ohne Ansehen der Nation oder der Person. Seine damals entstandenen Beziehungen zur deutschen Forschung, namentlich auf dem Gebiete der italienischen Plastik, führten Courajod bald darauf, im Jahre 1875, soviel ich mich erinnere, nach Deutschland, nach Preussen und selbst nach Berlin. Diese Reise zog ihm nach seiner Rückkehr Angriffe wegen seines Mangels an Patriotismus zu, deren Abwehr seinen graden, unbeugsamen Charakter in das glänzendste Licht stellten. Seine Vorgesetzten hatten Courajod sehr verkannt: er war durch und durch Franzose, ein echter Patriot, der aber die Wissenschaft nicht mit der Politik vermischte. Die Beziehungen zu den deutschen Forschern wurden nur um so enger; fast jedes zweite oder dritte Jahr sah ihn in Deutschland, sah ihn in Berlin, zum Studium der rasch wachsenden Sammlungen frühitalienischer Kunst, bis seit etwa

zehn Jahren seine entschiedene Zuwendung zur französischen Renaissance und seine Lehrthätigkeit an der École du Louvre ihn fast ausschliesslich an Frankreich fesselten.

Louis Courajod wurde 1840 zu Paris geboren. Auf der Schule und in der École de Droit, wie als Anwalt entwickelte er schon die eigenthümliche Schärfe der Auffassung, die Gründlichkeit und den Fleiss, die ihn später in seiner ganzen wissenschaftlichen und amtlichen Laufbahn auszeichneten. Wie er zur Kunstgeschichte gekommen war, erzählte er mir gelegentlich, da er wusste, dass ich einen ähnlichen Weg gegangen war: ein Process über die Bewässerung in der Heimath seiner Familie, den er selbst auf Grund historischer Forschungen angeregt und mit Glück durchgeführt hatte, führte ihn so tief und gründlich in das Studium der Geschichte und Cultur dieser Gegend, dass er seinen Beruf verliess, um sich ganz der Geschichte zu widmen. Seine Arbeiten, die zunächst den Städten seiner Heimath und der Nachbarschaft galten, leiteten ihn namentlich auch zum Studium der Architectur und Plastik des Mittelalters; in der Freude an dieser Arbeit wurde er bald zum eifrigen Forscher in dem Gebiete der Kunst, und wie so häufig wurde die Richtung, die er zuerst verfolgte, bestimmend für sein ganzes Leben. Die vielen Ausläufer in andere Kreise der Kunstwissenschaft, deren Resultate in manchen seiner Aufsätze vor uns liegen, waren doch nur Vorarbeiten, von denen er mit geschärftem Blick und neuem Material in seinen engeren Kreis zurückkehrte.

Courajod wurde 1867 im Cabinet des Estampes angestellt; dieses Amt führte ihn, nach der Vollendung einiger trefflicher Specialarbeiten über Architectur und Plastik der Isle de France, auf das Studium der Portraits, der alten Stiche, Kataloge und anderer Documente für die Geschichte der Kunstdenkmale, ein kostbares Material, aus dem er später mit leichter, meisterhafter Sicherheit für seine grossen Arbeiten zu schöpfen wusste. Im Jahre 1874 wurde Courajod an die Leitung des Louvre berufen; mit richtigem Blick wählte ihn Barbet de Jouy zum Attaché der Abtheilung der Sculptur des Mittelalters und der Renaissance. Der junge Gelehrte war überglücklich über die neuen Aussichten, seine wissenschaftliche Arbeiten und Pläne hier im Anschluss an die Schätze der Sammlung erweitern und zur Reife bringen zu können und überdies den neuen Aufgaben sich zu widmen: die Sammlung zu katalogisiren, zu ordnen und sie nach allen Seiten zu erweitern. Grade damals lernte ich Courajod kennen; ähnliche Aufgaben waren mir übertragen und hatten mich mehrere Jahre wiederholt nach Italien geführt. Im Austausch unserer Gedanken haben wir vor den Monumenten mancher Sammlungen die Kritik der italienischen Plastik zu fördern gestrebt. Die italienische Plastik schien Courajod damals noch mehr in Anspruch zu nehmen als die gleichzeitige heimische Kunst. Eine ganze Reihe meist kleinerer Arbeiten entstanden etwa zwischen 1876 und 1886; regelmässig nahm er zum Ausgangspunkt oder Ziel derselben ein einzelnes oder eine Reihe von italienischen Bildwerken der ihm unterstehenden Abtheilung. In seinen

verschiedenen Aufsätzen, die abwechselnd in der Gazette des Beaux-Arts und in der Gazette archéologique erschienen, sucht er in ein paar namenlosen Werken des Louvre, die er aus einem Magazin oder unter den Antiken herausgeholt, oder die er in Italien mit glücklichem Blick erworben hatte, den Meister zu bestimmen, sucht denselben von anderen Künstlern scharf zu scheiden, und so Künstlercharaktere wie Mino, wie Filarete, Donatello, Rossellino vor seinen französischen Lesern zuerst in bestimmter klarer Form erstehen zu lassen. Schon in diesen kleinen Einzelarbeiten tritt der Blick aufs Ganze klar hervor. Wo er sich ein grösseres Thema wählt, beherrscht er es fast immer mit Sicherheit. Seine „imitation et contrefaçon d'antiques au XVme et XVIme siècle", sein „part de l'art italien dans quelques monuments de la renaissance française" u. A. sind meisterhafte, bahnbrechende Arbeiten gewesen, die fast noch mehr auf seine östlichen Nachbarn als auf seine Landsleute eingewirkt haben. Denn schon damals trat ihm, von oben und von unten genährt, eine gehässige, abfällige Kritik entgegen, die ihn gerade da angriff, wo er dem Louvre am meisten genützt hatte: in seinen Ankäufen. Die von ihm erworbene kostbare grosse bemalte Thonmadonna von Donatello ist heute in Paris noch nicht anerkannt, weil nur wenige unter den französischen Forschern von diesem oder einem der übrigen Meister des italienischen Quattrocento eine intime Kenntniss haben. Unter seinen sonstigen Ankäufen ragen hervor die Marmorbüste des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano, die angeblich sienesische Marmormadonna aus Palazzo Piccolomini, das Colossalportal aus Cremona, verschiedene Madonnenstatuen u. a. m.

Nur wenn wir Courajod's Arbeiten über italienische Kunst in ihrer Reihenfolge nachgehen, wenn wir sehen, wie der Verfasser auch hier an Frankreich anzuschliessen sucht, wie ähnliche Arbeiten über französische Monumente aus der gleichen und früheren Zeit mehr und mehr daneben entstehen, wenn wir schliesslich aus der Geschichte der einzelnen Werke in der plastischen Abtheilung des Louvre das zweibändige Werk über das „Musée des Monuments" Napoléon's I. und seinen energischen Begründer Alexander Lenoir mit dem reichen kritischen Apparat, den der Verfasser dafür zusammengebracht hatte, entstehen sehen: nur dann erkennen wir klar den grossen Gedanken, der den kaum beachteten Conservateur adjoint am Louvre erfüllte, den er mit grösster Energie und Klarheit, mit ausserordentlichem Fleiss und echter Gelehrsamkeit verfolgte, mit voller Aufopferung und zugleich mit bitterem Schmerz über den Mangel an Verständniss in weiteren Kreisen, über das Fehlen jedes Entgegenkommens bei den meisten seiner Vorgesetzten und Collegen. Was er erstrebte, was er wissenschaftlich durchgeführt, was er practisch wenigstens zu einem Theil erreicht hat, war die Wiederherstellung des Musée des Monuments français, das sein Schöpfer, der Augustinerpater Alexandre Lenoir, als er es fast vollendet hatte, nach dem Fall Napoleon's I. vernachlässigt, zerstört, zertrümmert sehen musste. Auch für den aufopfernden Patriotismus dieses „zweiten Lenoir" hatten nur wenige seiner Landsleute eine Empfindung; sie

bekämpften ihn, verspotteten ihn, hänselten den reizbaren, weltungewandten Mann, hinderten ihn an der Ausführung seiner grossen idealen Pläne. Aus den Magazinen des Louvre, aus den Gewölben von St. Denis, dem Magazin von Versailles, aus einzelnen kleinen Kirchen der Provinz gelang es Courajod die entdeckten Schätze dem Louvre wieder zuzuführen und zur Aufstellung zu bringen. Aber welche Kämpfe hatte er dabei zu bestehen, wie bescheiden war die Zahl dieser Erwerbungen neben dem, was früher vorhanden war, oder selbst was noch jetzt im Hof der École des Beaux-Arts, in zahlreichen Kirchen nicht zur Geltung kommt oder zu Grunde geht.

Bei seiner wissenschaftlichen Betrachtung der Renaissanceplastik hatte Courajod schon für die italienische Kunst mit Schärfe nachzuweisen gesucht, dass der Keim, wie der Anfang der Renaissance früher zu setzen, dass er bei den Nachfolgern der Pisani, ja theilweise schon bei den Pisani selbst zu suchen wäre. Als er im Jahre 1887 als Lehrer der Geschichte der französischen Plastik an die École du Louvre berufen wurde, suchte er noch bestimmter eine ähnliche Auffassung auch für die französische Sculptur zur Geltung zu bringen: die Renaissance in Frankreich beginne nicht im XVI. Jahrhundert, nicht mit der Nachahmung der Italiener, sondern in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, in dem erwachenden Naturalismus des Burgunders Sluyter's und seiner Nachfolger, wie in den verwandten Bestrebungen des benachbarten nördlichen Frankreich. Wie er den Schülern die Entwicklung einer ersten Blüthe der Plastik in Frankreich unter dem mehr und mehr verblassenden Einfluss spätrömischer Kunst mit seiner Lebendigkeit und Anschaulichkeit des Vortrags klar zu machen wusste, so steigerte sich sein Eifer zur hinreissenden Begeisterung, wenn er diese grosse Zeit der „ersten Renaissance“ der Plastik: die Vorläufer und Zeitgenossen der van Eyck seinen Schülern in ihrem Gegensatze zur italienischen Plastik und zugleich in dem von ihm vermutheten Einfluss auf die italienische Plastik in helles Licht zu setzen suchte. Leider hat Courajod diese seine Anschauung, wie er sie im Zusammenhang mit vielem Erfolg seinen Zuhörern vortrug, nicht auch schriftlich ausgearbeitet; nur aus einer Anzahl kleinerer Aufsätze können wir seinen Gedankengang erkennen, die Grundlinien seines Gebäudes wahrnehmen.

Diese seine Auffassung hat gerade in Frankreich, wo über dem Studium der italienischen Renaissance die Forschung der gleichzeitigen eigenen Kunst lange zurückgetreten war, die stärkste Opposition gefunden. Zu den fast ununterbrochenen Kämpfen in seiner Berufsarbeit, deren Bedeutung nur wenige seiner Collegen verstanden oder verstehen wollten, trat der neue wissenschaftliche Kampf. Diese Plagen und Sorgen, wirkliche und nicht selten auch eingebildete, waren für das empfindsame Gemüth dieser im besten Sinne kindlichen Seele zu stark. Stürmisch in der Mittheilung und Vertheidigung seiner Ueberzeugung, leicht erregt und dem Spiel der Intrigue hilflos gegenüberstehend, war der breitschulterige, anscheinend so rüstige Mann vor der Zeit gealtert: schon seit Jahren

schmückte ihn ein voller weisser Bart; der Kampf für seine Ueberzeugung gegen offene und versteckte Feinde hatte die Manneskraft, die Freudigkeit an der Arbeit gebrochen und dadurch theilweise seine Thätigkeit unterbunden. Bitter verletzt wurde er durch die Art, wie er zu der persönlichen Theilnahme an der Versteigerung der Sammlung Spitzer gezwungen wurde. Schwerer noch zehrte an ihm der Kummer über die Erwerbung einer falschen Bronzestatuette für den Louvre, die er warm befürwortet hatte, obgleich der Kauf noch rechtzeitig rückgängig gemacht werden konnte. Tief verstimmt und verbittert schränkte er sich ein auf einsame, stille Arbeit und den geistigen Verkehr mit seinen Schülern, im Zusammenleben mit seiner Mutter, an der er mit rührend kindlicher Liebe und Zärtlichkeit hing. In dem malerischen Heim, das er sich anfangs am Boulevard St. Martin, später in einem Landhaus bei Passy nahe der Seine geschaffen hatte — einem Heim, ähnlich dem unseres allverehrten Baron Liphardt —, worin er zwischen Büchern, Photographien, kleinen Sculpturen, alten Möbeln und Abgüssen, die dem Fremden in chaotischer Unordnung erschienen, doch selbst die peinlichste Ordnung hielt. Hier in der Arbeit, in der Sorge für die in ihrem hohen Alter noch geistig und körperlich frische Mutter hatte der Melancholiker noch seine Freude. Da starb im Herbst v. J. auch die Mutter, und mit ihr erlosch die letzte Lebensfreude, die letzte Kraft. Nur kurze Zeit trug er einsam diesen schwersten Kummer; im Frühling des folgenden Jahres, am 26. Juni 1896, erlag er der siechenden Krankheit. Das Andenken an den bescheidenen, ehrenfesten, freundlichen Mann, einen der eifrigsten und tüchtigsten Beamten des Louvre und zugleich einen der bedeutendsten und eigenartigsten Forscher unter den Archäologen Frankreichs, ehrte die Direction des Louvre, mehr als durch die warmen Worte des Nachrufs an seinem Grabe, durch die Ernennung André Michel's, seines treuesten Freundes und Testamentsvollstreckers, zum Nachfolger in seiner Stellung als Conservator im Louvre. Manche Schuld wurde so noch über dem Grabe gesühnt. *W. Bode.*

Erwiderungen.

Hans Schäufelein und der Meister von Messkirch. Herr Dr. Ulrich Thieme hat im XIX. Bande des Repertoriums (S. 219 ff.) meine Schrift „Der Mömpelgarter Flügel-Altar des Hans Leonhard Schäufelein und der Meister von Messkirch“ (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI. B.) einer Besprechung unterzogen, zu deren Erwiderung ich mir das Wort erbeten habe, weil mir sachlich die Frage von grösserer Bedeutung scheint und weil, wenn vielleicht auch meine Schrift selbst zur Widerlegung mancher Argumente Thieme's hinreichen würde, diese doch vielen Kunstgelehrten überhaupt nicht zugänglich ist, da sie, die Separat-Abdrücke eingeschlossen, nur in 300 Exemplaren gedruckt wurde.

Der Kritiker tadelt vorerst das kleine Format der Reproductionen der Flügelbilder, er hätte eine grössere Auswahl der Bilder als Volltafeln gewünscht und auf die Reproduction des ganzen Altars verzichtet, überdies seien, wie man deutlich sehe, die Reproductionen stark retouchirt, „man sollte nur ganz unretouchirte Platten verwenden und die paar Risse und Sprünge mit in Kauf nehmen.“ Mir wieder schien die Reproduction des ganzen Altars dankenswerth. So interessant, so hervorragend dieses Malerwerk ist, ein Bilderbuch der Renaissancezeit, wie die deutsche Nation kein zweites besitzt, so wenig bekannt war es bis auf die jüngste Zeit. Die Reproductionen scheinen mir trotz starker Verkleinerung (es sind nur 6 Bilder, nicht 12, wie Thieme behaupt, auf einer Tafel, da die Tafeln doppelte Foliogrösse haben) bei ihrer Schärfe die charakteristischen Eigenschaften des Meisters gut wiederzugeben und schliesslich sind vier sorgfältig ausgewählte Bilder in Foliogrösse durch Heliogravuren reproducirt. Was aber „die starken Retouchen“ anlangt, so constatire ich, dass von 157 Bildern 13 retouchirt wurden, und zwar wurden die von Thieme schmerzlich vermissten, von mir in der Beschreibung erwähnten Sprünge und Risse und einzelne Details retouchirt, die nicht klar genug zur Erscheinung gekommen waren.

Nach sorgfältiger Vergleichung der Photographien mit den Originalen wurden von dem Redacteur der Jahrbücher Herrn Dr. Zimmermann im Vereine mit mir die 13 erwähnten Bilder ausgesucht, die Retouchen selbst unter meiner Aufsicht vorgenommen. 144 Bilder blieben ohne jede Retouche!!

Unbegreiflich ist mir aber, wie Dr. Thieme überhaupt eine Retouche auf den Lichtdrucken wahrnehmen konnte; ich kenne jede Retouche,

die gemacht wurde, ich bin aber bei bestem Willen nicht im Stande, dieselben als solche wahrzunehmen. Es ist daher anzunehmen, dass Herr Dr. Thieme Details, die dem Originale eigen sind, für Retouchen des Photographen ansieht. Sein Bestreben, die von mir erwähnten Sprünge zu finden, hat ihn offenbar irregeleitet, — eine Auto-Suggestion, wie sie ja öfter vorkommt. Herr Dr. Thieme bedauert auch, dass keine facsimilirte Nachbildungen der hebräischen Signaturen angefertigt wurden, meint aber, dass „mit einigermassen gutem Willen auf den kleinen Reproductionen die Buchstaben zu erkennen sind“. Ausgesprochen schlechter Wille würde dazu gehören, diese Buchstaben nicht zu erkennen, sie sind etwas über 3 mm hoch, also mehr als $1^1/_2$ mal so gross als die Lettern des Repertoriums und des kais. Jahrbuches. Facsimilia wurden durch Bausen von einem Maler angefertigt; es stellte sich aber heraus, dass die photographischen Reproductionen ein viel klareres Bild der Signaturen gaben, als dies durch Bausen in Folge der Falten der Gewänder, erzielt werden konnte, deshalb wurden die Facsimilien der Signaturen als überflüssig weggelassen.



Jüngling zu Nain.

Meine Untersuchungen über die Provenienz und die Zeit der Entstehung des Altars werden von Dr. Thieme als richtig anerkannt, nur begeht er in der kurzen Darstellung dieser Untersuchungen einen Irrthum. Der Altar kam 1539 allerdings nach Stuttgart, aber nicht „in die Stuttgarter Kunstkammer“; diese wurde erst von Herzog Friedrich (1593—1608) gegründet und der Mömpelgarter Flügelaltar kam somit durch Herzog Friedrich zu Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts in die Stuttgarter Kunstkammer (S. 312), wo ihn 1616 Hainhofer sah und beschrieb.

Der Mömpelgarter Flügelaltar, der successive als Werk Dürer's, der Schule Dürer's, Burgkmayr's und in den letzten Decennien fast unbestritten als Werk des Pseudo-Beham (Meister von Messkirch) gegolten hatte, wurde von mir für Schäufelein vindicirt. Ich rechtfertigte diese Zuschreibung vorzugsweise durch die nahe Verwandtschaft mit den Compositionen Schäu-

felein's, durch den Nachweis, dass die charakteristischen Eigenschaften der Schäufelein'schen Malweise in dem Flügelaltare ausnahmslos wiederkehren und schliesslich durch die Signaturen in hebräischen Lettern, die das Monogramm und auch den vollausgeschriebenen Namen des Malers geben.

Dr. Thieme stimmt auf Grund dieser Beweisführung mir zu, dass der Wandelaltar in Schäufelein's Werkstatt entstanden sein muss, nur bezweifelt er, dass Schäufelein selbst an dem Altar in hervorragender Weise thätig gewesen, meint, dass der Altar nicht als ein charakteristisches Werk seiner Hände, sondern als eine Arbeit seiner Werkstatt anzusehen sei, und begründet dies damit, dass ich in meinem Eifer, das Beweismaterial zu häufen, zu weit gehe, und Verwandtschaften und Aehnlichkeiten der Compositionen sehe, die nicht vorhanden sind, dass Schäufelein'sche Typen in hervorragendem Maasse nicht benutzt, dass die Gewandmotive einfacher und viele bewegte Figuren besser gezeichnet sind als sonst.



Begräbniss Mariae.

Als Beispiel citirt Thieme die Composition der Erweckung des Jünglings zu Nain, von der ich behauptet habe, dass sie mit der des Begräbnisses der Maria vom Christgartner Altare verwandt sei. Thieme behauptet dagegen, dass „die einzige Aehnlichkeit darin bestehe, dass auf beiden Seiten ein Sarg getragen wird, das ist aber auch Alles“. Ich schicke voraus, dass ich im Mömpelgarter Altare mehr als 50 Entlehnungen aus Schäufelein'schen Compositionen gegen 16 aus Dürer'schen nachgewiesen habe. Die von Thieme angeführte Incongruenz scheint mir vor Allem deshalb unglücklich gewählt, weil ich von keiner Entlehnung, sondern nur von einer „verwandten“ Composition spreche.

Ich gebe nun zur Erleichterung der Ueberprüfung Abbildungen der beiden Compositionen, erstere nach der Reproduction Löwy's in meiner Schrift, letztere nach der Photographie Höfle's.

Ich erblicke die Verwandtschaft der beiden Compositionen darin, dass in beiden Bildern ein Sarg von links nach rechts über die Scene getragen wird und mit der Bahre die ganze Bildbreite einnimmt, dass die Anordnung einzelner Figuren, z. B. Maria und der Apostel mit dem Weihwasserkessel, Christus und der sargtragende Apostel übereinstimmt, schliesslich, dass

die rechte Seite des Mittel- und Hintergrundes des Begräbnisses der Maria vollkommen gleich für den Jüngling von Nain verwendet wurde; man beachte den Baum des Mittelgrundes, den Berg und dessen Bewaldung im Hintergrunde. Selbstverständlich mussten für die ganz verschiedene Darstellung einzelne Abänderungen eintreten und mehrere Figuren auf dem kleinen Bildchen des Flügelaltars weggelassen werden.

Herr Dr. Thieme hat dieses Beispiel unter etwa 70 herausgegriffen, offenbar als besonders charakteristischen Beweis meines Uebereifers. Dieser „einzige Beleg" dürfte aber seine Behauptung nicht erhärten, vielmehr deren Grundlosigkeit darthun.

Es war Schäufelein's Art, seine Compositionen mit oder ohne Abänderungen von Holzschnitten auf Bilder zu übertragen; auf die Reihe von Miniaturen im Oettinger Gebetbuche, die Compositionen aus dem Memorial der Tugend völlig gleich in Farben wiedergeben, habe ich als besonders charakteristisches Beispiel aufmerksam gemacht.

Das Vorkommen Schäufelein'scher Typen, insbesondere auch sein und seiner Gattin getreues Portrait wurde von Fall zu Fall nachgewiesen; richtig ist, wie auch von mir hervorgehoben wurde, dass die Gewandmotive gegenüber den Jugendwerken einfacher geworden; dies ist aber in noch grösserem Masse an den bezeichneten Holzschnitten der Reifezeit des Künstlers (Auferweckung des Lazarus, Grosses Abendmahl, Memorial der Tugend etc.) zu beobachten.

Bewegte Figuren sind auch im Mömpelgarter Flügelaltare regelmässig verzeichnet; das gelang Schäufelein nie, im reiferen Alter kam er zu dieser Einsicht und vermied es so viel als möglich, solche darzustellen.

Es ist klar und wurde im Einzelnen nachgewiesen, dass dieses Altarwerk nicht eine vollständig eigenhändige Arbeit Schäufelein's ist, es lassen sich Gehilfen und Schülerhände (mindestens drei verschiedene, darunter die eines hervorragenden) feststellen. Zur eigenhändigen Ausführung hätte Schäufelein auch eines viel grösseren Zeitraums bedurft, als ihm offenbar zur Verfügung stand,[1]) nichtsdestoweniger ist allen Bildern die Kunstweise Schäufelein's deutlich zu entnehmen. Landschaften, Stadtveduten und Innenräume sind fast ausschliesslich von seiner Hand gemalt.

Schäufelein hat viele auch hervorragende Werke nicht bezeichnet; so trägt der Ziegler'sche Altar keine Signatur und soll nur wie Maler Müller im Kunstblatt 1820 berichtete, auf der Rückseite des Altarschreines sein Monogramm getragen haben. (Vgl. auch Sandrart.) Der Mömpelgarter Flügelaltar aber ist zweimal im Altarschreine, auf beiden Aussenflügeln und noch an drei anderen Stellen mit des Künstlers Namen gezeichnet, fast jeder Flügel hat seine besondere Signatur. Wie Tizian seine Transfiguration in S. Salvadore zu Venedig mit dem zweifachen „fecit" für sich in Anspruch

---

[1]) Für Montbéliard wurde jüngst die Copie eines der kleinen Flügelbilder bestellt und Frl. Schöffmann, die auch Dürer's Dreifaltigkeitsaltar für das Germanische Museum in Nürnberg vorzüglich copirt hat, benöthigte hierzu den Zeitraum von $4^1/_2$ Monaten.



nahm, so hat Schäufelein sein künstlerisches Urheberrecht am Mömpelgarter Flügelaltare durch siebenfache Signatur für alle Zukunft feststellen wollen.

Es war nothwendig, bei diesem Punkte besonders zu verweilen, denn er ist der Angelpunkt der ganzen Frage. Ist der Mömpelgarter Altar ein Werk Schäufelein's, so ist der Meister von Messkirch identisch mit Schäufelein. Fast alle Kunstforscher unserer Tage (Rosenberg, Scheibler, v. Seidlitz, Aldenhoven), die sich mit dieser Frage beschäftigten, haben den Mömpelgarter Flügelaltar den Werken des Meisters von Messkirch angereiht; für mich besteht auch kein Zweifel, dass die Altarbilder der Grafschaft Zimmern und der Wiener Altar denselben künstlerischen Urheber haben. Dies war der Ausgangspunkt meiner diesbezüglichen Untersuchung, nicht die mir von Thieme supponirten immerhin bedeutsamen aber doch secundären Umstände, dass erstere Werke zu Lebzeiten Schäufelein's entstanden sind, zu einer Zeit, wo wir von dem so überaus fleissigen Meister fast keine Bilder bisher nachweisen konnten, dass es, wie ich hinzufüge, keine Bilder des Meisters von Messkirch giebt, die nach dem Tode Schäufelein's entstanden sind.

Thieme, der das Lebensbild Schäufelein's auf eine unglückliche, auf mangelhafter Kenntniss des Meisters beruhende Characteristik Janitschek's aufgebaut hat, müsste sein Erstlingswerk verleugnen, wollte er Schäufelein jene künstlerische Entwickelung zugestehen, die diesen zum Meister so hervorragender Werke machte. Er bleibt bei dem alten und veralteten Bilde von Schäufelein's Wirken stehen, darum ist in seinen Augen der Mömpelgarter Flügelaltar nicht ein characteristisches Werk seiner Hände, darum wird plötzlich der Meister von Messkirch zum Schüler Schäufelein's, trotzdem Thieme in seinem Buche (S. 151) behauptet, dass nicht ein einziger seiner Schüler es verstanden habe, sich in der Geschichte der deutschen Kunst einen Namen zu machen.

„Dass wir den Messkircher Meister dank Kötschau's Ausführungen wohl sicher als Schüler Schäufelein's ansehen können," ist wenigstens in der Berufung auf Kötschau unrichtig, denn dieser sagt (A. Barthel Beham und der Meister von Messkirch Strassburg J. H. Ed. Heitz 893 S. 33): „Aber ich habe ja auch n i c h t behauptet, dass etwa der Meister des Messkircher Altars ein Schüler des Nördlinger Malers sei".

War mit dem Mömpelgarter Flügelaltar die verbindende Brücke von Schäufelein zum Meister von Messkirch gefunden, so galt es doch auch bei diesen Werken den speciellen Nachweis des Urhebers zu erbringen. Auch hier wurde die Verwendung von Schäufelein'schen Compositionen, Typen, Figuren im Einzelnen gezeigt, in langer Parallele die stilistischen und technischen Merkmale der Schäufelein'schen Werke verglichen mit denen des Meisters von Messkirch und deren Uebereinstimmung, die theilweise übrigens auch schon von Kötschau hervorgehoben wurde, festgestellt und schliesslich wurde auch der Nachweis erbracht, dass Schäufelein von den Grafen von Zimmern, die a l l e H a u p t w e r k e des Meisters von Messkirch bestellten, beschäftigt worden war, und dass er für die mit den Grafen von Zimmern verschwägerten Grafen von Oettingen durch etwa 25 Jahre die grössten Altarwerke und andere Arbeiten ausführte.



Thieme giebt zu, dass die Bilder des Meisters von Messkirch in der Composition Verwandtschaft mit Schäufelein'schen Arbeiten besitzen, dass einzelne Typen und Werkstattgewohnheiten Schäufelein's in denselben nachzuweisen sind, erhebt aber auch hier wieder den Vorwurf, dass ich Verwandtschaften sehe, die absolut nicht vorhanden sind. In dem gewählten Beispiel, die Fusswaschung in St. Gallen, behauptet Thieme, dass die Composition unmittelbar auf Dürer zurückgehe und nicht an die Tafel des Mömpelgarter Altars oder Schäufelein's Holzschnitt aus dem speculum passionis anknüpfe, denn die Stellung der Hände Christi und der Füsse Petri ist genau dem Dürer'schen Blatt entnommen, während Schäufelein sie verändert. Nun sei es gestattet, dasjenige, was ich über die Verwandtschaft dieser drei Compositionen gesagt (S. 339), anzuführen.



Fusswaschung in Wien.

„Die Gruppe ‚Christus und Petrus' bei der Fusswaschung (des Mömpelgarter Flügelaltars) entstammt Dürer's kleiner Passion und ging mit einer Veränderung der Haltung der Hände des Petrus in das speculum passionis (Schäufelein's) über. Bei Dürer hält Petrus die rechte Hand an den Kopf, die linke Hand neben dem Knie. Im speculum passionis ist die rechte Hand nicht an den Kopf gelegt. Die Linke bedeckt das Knie. Im Flügelaltar ist die rechte Hand Petri's aus der kleinen Passion Dürer's, die linke Hand aus dem speculum passionis; fast völlig gleich ist aber diese Gruppe ‚auf dem Abendmahl und der Fusswaschung' des Meisters von Messkirch in St. Gallen; man beachte insbesondere den nackten, auf den Zehenspitzen senkrecht aufstehenden Fuss des knieenden Christus, die Gewandschürzung und den Faltenwurf." Diese charakteristischen, von mir hervorgehobenen Züge, deren Beachtung ich empfohlen habe, verschweigt Thieme, er spricht von den Händen Christi und den Füssen Petri. Nun gebe ich wieder die Abbildungen dieser beiden Bilder, ersteres nach der Photographie Löwy's, letzteres nach der

Photographie Scherer's in St. Gallen. Auf Dürer's Fusswaschung sind die Füsse Christi bekanntlich nicht dargestellt, sondern durch den Bildrahmen abgeschnitten.

Es handelt sich nach meiner Auffassung bei Besprechung solcher Fragen doch nicht darum, bei nicht entsprechend Informirten augenblicklichen Erfolg zu erzielen, sondern um die materielle Wahrheit.

Meine Argumente für die Urheberschaft Schäufelein's an dem Messkircher Altar hat Thieme in so eigenartiger Weise wiedergegeben und so eigenmächtig bereichert, dass ich mich darauf beschränke, auf meine diesbezüglichen Auseinandersetzungen f. 390 u. 391 zu verweisen und hervorzuheben, dass ich anderen Orts zur Erklärung des Umstandes, dass kein Bild des Meisters von Messkirch signirt ist, anführte, dass es den Anschein habe, dass Schäufelein als gläubiger Protestant Andachtsbilder überhaupt nicht mehr signirt habe. Dies als Argument für die Urheberschaft Schäufelein's an dem Messkircher Altare anzuführen, ist mir nicht im Traume beigefallen.


Fusswaschung in St. Gallen.

Was den Christus am Oelberg im Berliner Museum Kat. 691 anlangt, so scheint Herr Thieme sich zu irren. Dieses Bild ist nicht im letzten Kataloge noch Schäufelein zugeschrieben und wird neuerdings den Werken des Meisters von Messkirch zugezählt, sondern die Sache verhält sich gerade umgekehrt.

Das Bild wurde bis zum letzten Kataloge Bartel Beham (dem Pseudo-Beham, identisch mit dem Meister von Messkirch) zugeschrieben und erst im letzten Kataloge wurde diese Bezeichnung auf Schäufelein richtiggestellt und diese Neubezeichnung im Kataloge selbst sachlich motivirt.

In der aquarellirten Federzeichnung der Albertina St. Martin und St. Apollonia findet Thieme keine Schäufelein'schen Eigenheiten, er findet auch nicht die unsichere Hand des alternden Meisters. Ich habe Kötschau's Beschreibung der Zeichnung mit Laschitzer's Schilderung der Schäufelein'schen Manier zusammengestellt, ich habe darauf hingewiesen, dass die St. Apollonia eine Wiederholung der Braut aus Schäufelein's Hochzeitstanz ist, und mache aufmerksam, dass schon der sentimentale, wehmüthige Kopf des heiligen Martin höchst charakteristisch für Schäufelein ist. Wenn

aber Thieme weiter bemerkt, dass Schäufelein zur Zeit der Anfertigung der Zeichnung höchstens 55 Jahre alt war und in diesem Alter auch keine unsichere Hand zu besitzen brauchte, so hat er gänzlich darauf vergessen, dass Schäufelein in dem Distychon seines Selbstportraits zu Wiesbaden, das dieselbe Entstehungszeit hat, sich über das Altern seiner Hände beklagt, wie ich des Weiteren ausgeführt habe.

Thieme erneuert zum Schlusse die Behauptung, dass der Meister von Messkirch eine besondere Künstler-Individualität sei, die sich von Schäufelein deutlich und vortheilhaft unterscheide in coloristischer Beziehung durch den Farbensinn; er sei auch ein eleganterer und feinerer Meister als der meist „recht grobe“ Schäufelein. Nach meiner Ansicht hat Schäufelein im Ziegler'schen Altare sein coloristisches Meisterwerk geliefert, das er auch in den Bildern für die Grafen von Zimmern nie übertroffen; den Meister aber, der noch am Schlusse seines Lebens das „Memorial der Tugend“ mit grossgedachten, den „goldenen Esel“ mit reizenden Holzschnitten geziert, das Oettinger Gebetbuch mit Hunderten der lieblichsten und anmuthigsten Darstellungen geschaffen, einen recht groben Maler zu nennen, das scheint mir die Krone jener zahlreichen völlig irrigen Behauptungen zu sein, die Thieme über Schäufelein niedergelegt und die ich im dritten Kapitel meiner Schrift zu widerlegen versucht habe.[2]) Auch zur Widerlegung dieses Vorurtheiles erachtete ich es für geboten, auf das Oettinger Miniaturwerk in ausführlicher Darstellung einzugehen.

Mein Kritiker vermisst auch in den signirten Werken Schäufelein's aus dieser Zeit die coloristischen Vorzüge, die die Bilder des Meisters von Messkirch besitzen. Es giebt aber von Ersterem nur sehr wenige: die Tucher'schen Portraits, das Selbstbildniss in Wiesbaden und die Anbetung des Lammes. Letzteres Bild nimmt aber eine Sonderstellung ein. Der erhaltene Theil ist eine ziemlich getreue Wiedergabe des Mittelbildes vom Auhausner Altare. Wie ich nachgewiesen, wurde dasselbe von dem aus Auhausen vertriebenen letzten Abte des Klosters, dem Truchsessen von Wetzhausen, bestellt und sollte wohl dem in Eichstädt lebenden kunstsinnigen Abte sein grosses Altarwerk in Auhausen in Erinnerung bringen; es ist eine Wiederholung einer vor 25 Jahren gemalten Composition und nur als Werkstattarbeit anzusehen. Die Portraits der Eheleute Tucher weisen nicht den klaren heiteren Farbenton der meisten Bilder aus dieser Periode des Meisters auf, aber auch die Bilder „des Meisters von Messkirch“ sind von sehr ungleichem coloristischen Werthe, weshalb sich schon Woltmann (Katalog der Fürstenberg'schen Sammlung zu Donaueschingen) veranlasst gesehen, 6 Bilder in Donaueschingen als Werkstattarbeiten zu bezeichnen. Vergleichen wir aber das signirte Wiesbadener Selbstportrait des Meisters mit den sicher eigenhändigen Werken, wie dem Messkirchner Dreikönigaltare, dem Wildensteiner Madonnen- und Annenaltare und dem Wildensteiner Crucifixe, so finden wir dieselben coloristischen Vorzüge dieselbe Palette, denselben hellen, klaren Farbenton.

---

2) Vergl. f. 357, 358, 359, 361 (bis) 363 (bis) 365, 367, 368 (bis) 369, 370, 374, 379, 380.



Wenn Thieme behauptet, dass das dritte Capitel meiner Schrift über Schäufelein's Leben und seine künstlerische Entwicklung nicht viel Neues, wenigstens nichts Wichtiges bringe, so halte ich es nicht für meine Sache, dagegen zu polemisiren; wenn er aber behauptet, dass es „recht wenig wichtig ist“, dass der Nachweis erbracht wurde, dass Schäufelein Dürer[3]) in ganzer Figur und in mehr als halber Lebensgrösse gemalt hat, dass uns hiermit das einzige Portrait Dürer's aus seiner Zeit, von den Selbstportaits abgesehen, von einem Lieblingsschüler erhalten ist, so giebt dies einen Massstab dafür, was Herr Dr. Thieme „für recht wenig wichtig“ hält.

Zum Schlusse möchte ich in wenigen Worten eine Charakteristik Schäufelein's geben, wie sie sich aus meinen Untersuchungen ergiebt und die in einigen Hauptzügen von der bisher entworfenen abweicht.

In Dürer's Schule grossgezogen, hat er sich die technischen Vorzüge seines Meisters angeeignet. Gleich seinem Lehrer voll von Empfindung, Gemüth und nationalem Sinn, mit reichem Schönheitsgefühle begabt, kommt er nach Augsburg, wo er bei mehrjährigem Aufenthalte sich an die grossen, dort lebenden Meister Burgkmair und Holbein d. Aelt. anschliesst. Von ihnen empfängt der malerisch glücklich veranlagte Meister neue Anregungen, insbesondere in coloristischer Beziehung und dieser Einfluss ist in seinen Werken von 1515 ab stets nachzuweisen. Vielfach beschäftigt, mit Bestellungen überhäuft, arbeitet er nach Altvätersitte oft mit Schülern und Gehilfen an grossen Altarwerken, welchen die mindere Bezahlung, die Hast und Flüchtigkeit der Mache, bei immerhin solider Technik abzulesen ist. Reizt ihn aber der Gegenstand, reiche Belohnung oder wird sein künstlerischer Ehrgeiz rege, dann schwingt er sich zu bedeutender Höhe empor und kommt in seinen eigenhändigen Bildern aus den zwei letzten Decennien seiner Wirksamkeit den besten Werken seiner Zeit gleich. Nichts „Sprunghaftes“, nichts „Seltsames“, nichts „Unerklärliches“ ist in dieser stetigen, gleichmässig fortschreitenden Entwickelung zu beobachten. Alte Anekdoten, wie der Meister habe mit 35 Jahren „unter Dürer's Aufsicht gemalt“, Dürer habe ihm eine einzelne Figur (Christus) zum Schreine des Ziegler'schen Altars geliefert, widerlegen sich durch räumliche Entfernungen und durch urkundliche Belege (Dürer's Tagebuch); sie stets wieder aufzuwärmen zeugt von wenig kritischem Sinne.

Dass aber Schäufelein in den letzten Decennien seiner Wirksamkeit den Höhepunkt seiner Kunst erreichte, zeigen seine Holzschnitte aus dieser Zeit, die, wie schon Muther sagte, mit Dürer, Burgkmair, Cranach und Holbein stets in erster Linie zu nennen sind, zeigt das reizvolle Oettinger Gebetbuch, das uns auch Waagen's Notiz, der Maler der Grafen von Zimmern sei mit einem der Grafen in Oberitalien gereist, durch unverkennbare Einflüsse italienischer Kunst bestätigt. In diese Periode fällt aber seine Thätigkeit für die Grafen von Zimmern, reiche, bis zur Verschwendung freigebige Herren, die dem Künstler die Möglichkeit gewährten, dem Ziegler'schen Altare noch grosse, farbenprächtige Werke von gleicher Vollendung an die Seite zu stellen. *Heinrich Modern.*

[3]) Es ist bekanntlich streitig, wer Schäufelein's Lehrer gewesen. Thieme meint, dass Wohlgemuth sein Lehrmeister gewesen.



Noch einmal das Proportionsgesetz in der Baukunst. An Herrn Prof. Dr. G. Dehio in Strassburg. Wenn Einem an der Schwelle des fünfzigsten Lebensjahres, nach dreissigjähriger praktischer Thätigkeit an den bedeutendsten Bauwerken der Gegenwart — in der peinlichste Genauigkeit längst zur Gewohnheit geworden — auf einmal der Vorwurf „sträflichen Leichtsinns" gemacht wird, so kann sich der also Beschuldigte um so leichter darüber hinwegsetzen, wenn diese schwere Anklage so total aus der Luft gegriffen wurde, wie es in der Antikritik der Fall ist, die Herr Prof. Dehio an meine Rezension seiner Schrift: „Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst etc." knüpft. Ich bin der vollen Ueberzeugung, dass kein anderer Leser aus derselben das herausgefunden hat, was Herr Prof. Dehio darin entdeckt haben will: die direkte oder indirekte Behauptung einer absichtlichen „Fälschung" seiner Belege! Ich selbst habe an die Möglichkeit einer solchen überhaupt nie gedacht und verwahre mich ganz entschieden gegen die Zumuthung einer solchen Unterstellung.

Wenn ich sagte: „dass wir den Eindruck gewonnen haben, dass D. es mit der Authenzität seiner Zeichnungen nicht genau nimmt", so beziehen sich diese Zweifel — wie jeder unbefangene Leser verstanden haben wird und aus den angeführten Beispielen hervorgeht, — nur auf die von Herrn D. gewählten Aufnahmen; und in seiner Antwort bestätigt Herr D. sogar die Berechtigung meiner Zweifel: Vom Tempel von Priene existieren aus gleicher Quelle zwei Reconstruktionen: Herr D. wählt diejenige, zu der seine Triangulierung stimmt; ist diese nun die authentische? Die kleinen Skizzen von Nohl kann ich nicht als genügend sichere Grundlagen anerkennen zum Nachweis bestimmter Proportionen und die Aufnahmen von Texier sind längst durch diejenigen der Lanckoronsky'schen Expedition richtig gestellt worden und speziell stimmt die Triangulation im Theater von Aspendos in der unzweifelhaft exakten Wiedergabe von Niemann nicht. Wenn Herr D. für seine Belege alte unsichere Aufnahmen wählt und wenn er überdiess eine Reihe sehr problematischer Reconstruktionen als Beweismaterial heranzieht — habe ich dann so Unrecht, Zweifel in die Authenzität seiner Zeichnungen, d. h. der von ihm gewählten Belege zu setzen? Der Schlusssatz, den Herr D. aus dem Zusammenhang herausnimmt: „Wie gesagt, nach solcher Methode lässt sich jede Proportion u. s. f. nachweisen", bezieht sich selbsverständlich — wie das von Herrn D. eliminirte „Wie gesagt" klar andeutet — auf die ganze vorausgehende Darstellung der Wahl der Dreieckspunkte.

Herr Prof. Dehio wirft mir ferner Inconsequenz vor, weil auch bei den von mir angenommenen Zahlenverhältnissen in den antiken Tempeln gleich wie bei seiner Triangulierung einmal das Gesims mitgezählt wird, das andere Mal nicht, also gerade das, was ich bei seiner Methode beanstande, auch an meinen Beispielen vorkomme. Ich bedaure, auch hier richtig stellen zu müssen. Wenn am Tempel x „ursprünglich" das Verhältniss y:z bestanden zu haben scheint, dann aber behufs Steigerung der Wirkung verlassen wurde, so ist das Verhältniss y:z eben nicht mehr da.

Herr Dehio findet aber sein Dreieck immer wieder und sucht dessen Eckpunkte an stets vorhandenen architektonischen Linien und Punkten festzunageln.

Herr Prof. D. verwechselt ferner die in meiner Besprechung erwähnten, mir nicht authentisch scheinenden Zeichnungen mit denjenigen — eine halbe Seite früher erwähnten Fällen, in denen mir die Lage der Dreieckspunkte Zweifel lassen, ob von dem Architekten eine Triangulation beabsichtigt war, d. h. mit den Beispielen, die mir keine stichhaltigen Belege für die Behauptung des Herrn D. zu sein scheinen. („Weitaus die grössere Zahl von jenen Ansichten und Querschnitten sind nicht derart, dass sie überzeugen können, ja sie fordern geradezu die gegentheilige Ansicht heraus.“)

Herr D. wünscht hiezu eingehende Begründung und Anführung der zweifelerregenden Beispiele. Diese fangen bei No. 1 (Pantheon) an und fahren bei No. 2 fort. Es würde diese Aufzählung eine Schrift füllen beinahe so gross wie die seinige, mit beinahe der gleichen Zahl von Abbildungen. Ich habe in der Rezension versucht, meine Eindrücke möglichst zusammenzufassen und jeder unbefangene Leser wird die zugehörigen Beispiele herausfinden; ich selbst bedaure, bei jeder Durchsicht der Figuren immer wieder zum gleichen Schluss zu gelangen: dass Herr Prof. D. in der Tendenz der Verallgemeinerung seines Dogmas zu weit gegangen. Und etwas Anderes als eine Glaubenssache kann seine Lehre nicht sein, in der jeder Leser so weit mitgehen wird, als seiner Empfindung entspricht: die Einen lehnen sie bekanntlich ganz ab — Andere acceptiren sie vielleicht vollinhaltlich, und die Dritten — zu denen ich gehöre — lassen einige Fälle gelten als Beispiele individueller Aufnahme des gleichseitigen Dreiecks als Basis architektonischen Schaffens. — Aber weder für alle von Herrn D. vorgeführten, noch für eine engere Auswahl sind Beweise erbracht, und wenn der Verfasser an einer Reihe von Denkmälern ein „gleichartiges geometrisches Verhalten“ herausfindet und dadurch genöthigt zu sein glaubt, „auf eine mit Bewusstsein geübte und von Geschlecht zu Geschlecht vererbte Regel“ zu schliessen — so scheint uns die grosse Mannigfaltigkeit in der Lage der Dreieckspunkte doch eben nicht für ein gleichartiges Verfahren zu sprechen. Welchen Werth hat überhaupt eine Norm, die in jedem einzelnen Falle in anderer Weise durchgeführt wird?

Herr D. ist uns auch die Antwort schuldig geblieben, was für ein Zweck mit der Triangulation verfolgt worden ist: ob ein ästhetischer oder ob sie nur eine scholastische Tradition gewesen und die Beispiele lassen uns darüber im Unklaren, denn wenn sich auch Herr D. dagegen verwahrt, dass er „die Gedankenlosigkeit“ begangen, Dreieckspunkte zu wählen, die nicht in Einer Ebene liegen, — so sind leider doch in einer Reihe von Beispielen (No. 4, 5, 8, 13, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28 etc.) die Punkte so gewählt, dass sie nur durch eine partielle „Tiefenerstreckung“ in eine gemeinsame Ebene zu liegen kommen; in den bezüglichen Querschnitten existieren die Punkte nicht. (Zu meinem Bedauern ist im Druck meiner Rezension das zur Streichung bestimmte, eingeklammerte „(spätere)“ bei der Façade von



St. Peter stehen geblieben, sodass Herrn D. doch wenigstens Ein berechtigter Anlass zu seinen Rekriminationen bleibt.)

Ich überlasse es nun den Lesern, zwischen unseren Anschauungen zu entscheiden, und vorab zu beurtheilen, ob Herr Prof. Dehio genöthigt war, meiner rein sachlich gehaltenen Kritik eine so überaus scharfe, mit persönlichen Schmähungen durchzogene Replik entgegenzustellen, die nur in einer etwas oberflächlichen Lekture meiner Besprechung ihre Begründung finden kann. Wer ein neues Evangelium predigt, muss sich auch ein wenig Martyrium gefallen lassen.

Zu der Sache selbst möchte ich folgendes Kuriosum erwähnen:

Die anmuthigen Proportionen der „Capella de' Pazzi“ haben ganz besonders dazu angeregt, in ihr die Verkörperung mathematischer oder geometrischer Relationen zu suchen. Die Architekten Gnauth und Förster, die speziell auf den goldenen Schnitt fahndeten, glaubten denselben im Aufbau der Kapelle zu entdecken, v. Geymüller bestätigt das und findet noch eine Theilung nach demselben Verhältniss in der Vertikalgliederung der Wände. (Merkwürdigerweise gehen die eingeschriebenen Coten der beidseitigen Aufnahmen ziemlich auseinander; die meinigen stimmen mehr mit denjenigen Gnauth's). Und nun wird durch Herrn Prof. Dehio auch eine Triangulierung im Längenschnitt der Kapelle nachgewiesen: Was bleibt hienach für den Architekten, für seine künstlerische Empfindung, für seine räumliche Gestaltungskraft eigentlich noch zu thun übrig?

Wir möchten schliesslich unsere Auffassung über derartige Untersuchungen noch einmal resumieren.

Dass zu allen Zeiten arithmetische oder geometrische Proportionen einzelnen Bauwerken, sowohl der inneren Raumgestaltung, als auch der Façadenbildung zu Grunde gelegt worden sind, ist nicht zu bezweifeln. Bei gewissen Bauwerken lässt sich eine bestimmte Absicht mit aller Sicherheit erkennen (z. B. wird beim Pantheon Niemand bezweifeln, dass mit Vorbedacht die Höhe gleich dem Durchmesser gemacht wurde), und litterarische Ueberlieferungen bestätigen die Existenz solcher Tendenzen. Aber wir können nicht glauben, dass in allen Denkmälern, wo solche Proportionen einfacher Zahlenfolgen, des goldenen Schnittes oder des gleichseitigen Dreiecks u. s. w. auftreten — diese absichtlich vom Künstler von vorneherein in die Entwürfe gelegt worden sind, als bestimmte Leitlinien seiner bildenden Thätigkeit. Wir sind vielmehr der Ansicht, dass die Baukünstler unbewusst und ohne Zirkel oder Maassstab auf die in Rede stehenden Verhältnisse einzelner Theile unter sich und zum Ganzen gerathen können, weil eben der Sinn dafür in ihre Seele gelegt ist — vielleicht darum, weil solche einfache Proportionen auch unserem Körperbau zu Grunde liegen. Kein mathematisches Verhältniss könnte den Künstler befriedigen, das nicht in seinem Gefühl mitklingende Saiten findet und weil es ihm innewohnt, benöthigt er auch keiner Regeln und Maasse, um es aus sich heraus zu bilden. *Hans Auer.*

Berlin. Druck von Albert Damcke.



Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen.

Von **Fritz Harck.**

Die alten Gemälde, die sich in Petersburger Sammlungen befinden, sind in der Fachlitteratur bisher in ungenügender Weise berücksichtigt worden. Nur Waagen[1]) und später Bode in seinem 1882 bis 1884 erschienen Text zu den Braun'schen Photographien haben im Zusammenhang von ihnen gehandelt, der letztere zudem mit der Beschränkung auf die Galerie der Ermitage. Eine Reise nach der nordischen Residenz scheint bei den Kunsthistorikern noch immer zu den Unternehmungen zu gehören, zu denen man sich nur unter dem Zwang eines besonderen Anlasses entschliesst. So mögen denn den Fachgenossen die folgenden Notizen über die italienischen Bilder in Petersburg nicht ganz unwillkommen sein, wenn sie auch nur auf Grund eines kurzen Aufenthaltes daselbst niedergeschrieben wurden.

1. Die Kaiserliche Galerie der Ermitage.

Von dem neuen mit guten Illustrationen versehenen Katalog ist nur der dritte, die französische, englische und russische Schule umfassende Band noch nicht in der französischen Ausgabe erschienen.

Dieser Katalog steht auf der Höhe der modernen Wissenschaft; er giebt jede wünschenswerthe Auskunft über Grösse, über das Material, auf welches gemalt ist, etwaige Rentoilirung, ferner Daten über Herkunft der Bilder, Erwähnungen in der Litteratur, wichtige Bezeichnungen in Facsimile etc. Sehr dankenswerth ist es, dass er die alte Numerirung beibehält, so dass man im Stande ist, ohne Schwierigkeit die früheren Bestimmungen Waagen's und Crowe und Cavalcaselle's[2]) zu verfolgen, wie auch den Bode'schen Text nachzuschlagen.

Es sei gestattet, an dieser Stelle dem Verfasser des Kataloges, dem jetzigen Direktor der Ermitage Herrn A. Somoff und seinem Assistenten Herrn von Lieven aufrichtigen Dank auszusprechen für die herzliche Zu-

---

[1]) G. F. Waagen, Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg. München 1864.

[2]) Ich citire stets die Deutsche Ausgabe, Leipzig 1871.

vorkommenheit und Förderung, die wir bei ihnen fanden; ebenso den Besitzern der Privatgalerien für die Liebenswürdigkeit, mit der sie ihre Sammlungen öffneten.

Beginnen wir mit der Florentiner Schule so ist, um chronologisch vorzugehen, zuerst einer Neuerwerbung aus dem Jahre 1887 zu gedenken, die im Interesse der Galerie allerdings besser unterblieben wäre. Es sind die unter No. 1650 vereinigten beiden Theile eines Triptychons, das Mittelstück und der linke Flügel. Dargestellt ist der Uebertritt Constantin's zum Christenthum — ein merkwürdiger Vorwurf für ein Werk aus der I. Hälfte des Quattrocento! Sie tragen einen grossen Namen: den des Andrea del Castagno, und stammen aus der 1886 verkauften Sammlung Alberici in Rom. Das Bild ist auf Leinwand übertragen und in solch schlechtem Zustande, dass es überhaupt in keine Galerie gehört. Immerhin lässt es noch die völllge Grundlosigkeit obiger Benennung erkennen: es ist ein trauriges Machwerk eines Künstlers dritten Ranges, der, wie mir scheint, sienesischen Einfluss verräth. Den Namen Castagno wird es wohl auf Grund einer Inschrift erhalten haben, die sich, wie der Katalog anführt, vor der Rentoilirung auf dem Mittelbilde befand: Conversio Costantini adfidem hoc opus fieri Andreas Deforen. War diese Inschrift alt und echt, so mag sie sich eher auf den schwachen Andrea de Florentia bezogen haben, von dem ein bezeichnetes Altarbild von 1437 in Cortona existirt (Crowe und Cavalcaselle II. 132). Mir ist das Cortoneser Bild unbekannt.

Von Fra Angelico besitzt die Ermitage seit 1882 ein aus dem Dominicaner-Kloster zu Fiesole stammendes Fresco (No. 1674), eine Madonna mit Kind und den heiligen Dominicus und Thomas v. Aquino. Es ist ein gutes echtes Werk des Frate, aber leider wie die grösste Anzahl der italienischen Bilder hier in sehr schlechtem Zustand; intact erhalten ist nur der Kopf der Madonna. Bei dem dem Allessio Baldovinetti zugeschriebenen Bilde, Madonna mit Kind auf dem Thron (No. 2) (Waagen: Cosimo Roselli), weisen die Typen, die helle und klare Farbe, die weiche Behandlung des gelben, mit roth gehöhten Fleischtones ebenfalls auf Angelico hin, doch wird man es kaum ihm selbst, sondern nur der Werkstatt zuschreiben können. — „Das bedeutendste mir von Verrocchio bekannte Werk“ nennt Waagen No. 1 (Braun) — da haben sich allerdings die Anschauungen geändert! Es ist ein Tondo mit der thronenden Madonna, welche das Kind auf den Knieen hält, und zwei musicierenden Engeln. Madonna und Kind zeigen ganz die Formen Lorenzo di Credi's, die Engel sind in ihren Bewegungen aber so geziert, wie wir das selbst bei ihm kaum finden; die scharfe Modellirung des Fleisches mit schwärzlichen Schatten verbietet aber gleichfalls an ihn selbst zu denken und der Katalog hat völlig recht, wenn er es nur einem Nachahmer des Credi zuschreibt. — Von Botticelli findet sich hier ein ganz herrliches Bild, eine Anbetung der Könige, No. 3 (Braun). Es zeigt eine dem berühmten Bilde der Uffizien No. 1286 sehr ähnliche Composition, nur ist dieselbe hier nicht so concentrirt, sondern mehr in die Breite gezogen, wodurch aber eine aus-

giebigere Verwendung von landschaftlichem Hintergrund ermöglicht und die Hauptgruppe der heiligen Familie mit den Königen besser losgelöst wird. Erscheint uns compositionell hier vielleicht ein Fortschritt, so ist die Ausführung des Petersburger Bildes hingegen weniger sorgsam, die Modellirung des Fleisches weniger plastisch und breiter und flotter; dasselbe muss, auch nach dem Typus der Madonna, entschieden später gemalt sein als das Florentiner Bild. (Siehe auch Bode und Hermann Ulmann, Sandro Botticelli; München 1894). Es ist ein Bild allerbester Qualität und auch eines der sehr gut erhaltenen. Von einem ganz schwachen Nachahmer Botticelli's rührt ein Tondo mit der Geburt Christi her (No. 1658). Dem Ridolfo Ghirlandajo werden vom Kataloge dubitative zwei Madonnen mit dem Kinde zugewiesen: Nr. 30 (Braun) und 31 (Braun). Letzteres ist bei Weitem das bessere, Nr. 30 die genaue Copie von No. 31 mit Hinzufügung des Johannesknaben. Beides sind schwache Leistungen und von Crowe und Cavalcaselle mit Recht einem Schüler des Ridolfo zugewiesen. Von ihnen ist auch schon dem unter dem Namen Granacci aufgeführten Bilde, No. 22 (Braun), Geburt Christi mit den Heiligen Hieronimus und Francesco d'Assisi, der ihm gebührende Platz angewiesen worden (C. und C. IV 529) und in ihm ein echtes gutes Werk des Ridolfo Ghirlandajo für die Galerie gewonnen. Hingegen bin ich über das Bild No. 29 ganz anderer Meinung als Crowe und Cavalcaselle. Früher wurde es gleichfalls dem Ridolfo Ghirlandajo zugeschrieben (Waagen a. a. O. S. 39), trägt jetzt aber auf Grund der Bestimmung von Crowe und Cavalcaselle den Namen Bugiardini (C. und C. IV 529). Es ist ein Tondo und zeigt die Madonna, die das vor ihr liegende Kind anbetet, zur Seite der kleine Johannes und zwei musicirende Engel, im Hintergrunde Landschaft mit Josef, der Ochs und Esel vor sich her treibt. Das Bild scheint mir eine genaue Wiederholung des Piero di Cosimo genannten Bildes in der Galerie Borghese (No. 343) in Rom zu sein. Wie Jenes ist aber auch dieses nur Ruine und fast gänzlich übermalt, doch lassen die Landschaft und der kräftige braune Fleischton, soweit dieser noch für alt gelten kann, auch hier ein eigenhändiges Werk des Piero vermuthen. Das andere vom Kataloge dem Bugiardini zugeschriebene Werk, ein Tondo mit der heiligen Familie, No. 35, ist ein characteristisches gutes Werk von ihm (C. und C. IV 504.) Von Waagen wurde es noch dem Gir. Pacchia zugesprochen und dessen Namen trägt jetzt noch eine heilige Familie, No. 36. Ich wage dieses Bild, eine Nachahmung Fra Bartolomeo's ohne jeden ausgesprochenen Character nicht zu bestimmen (C. und C. IV 401 Pacchia?) und ebensowenig vermag ich dies mit No. 21 zu thun. Dieses ist eine grosse Verlobung der heiligen Katharina mit sechs Heiligen, im Katalog als Peintre inconnu de l'école florentine aufgeführt, von Waagen dem Mariotto Albertinelli zugesprochen (Waagen S. 36), während Crowe und Cavalcaselle (IV 499) die Vortragsweise des Sogliani und Sodoma in ihm zu erkennen glauben. Mir scheint das stark retouchirte Bild bei Weitem dem Rosso am nächsten zu stehen, dem wohl mit Recht



auch eine Madonna mit Kind No. 32 zugeschrieben wird. Fra Bartolomeo ist durch ein echtes aber in seinem jetzigen schlechten Zustande sehr unerfreuliches Bild, Madonna mit Kind und vier Engeln, No. 20 (Braun), vertreten; es ist mit dem Namen und der Jahreszahl 1515 bezeichnet (C. und C. IV 473). Schwer ist es, über eine Anbetung des Kindes durch die heilige Barbara und den heil. Martin, No. 8 (Braun), klar zu werden, die im Katalog Domenico di Paris Alfani heisst, bei Waagen und Crowe und Cavalcaselle (IV 346) unter dem Namen Spagna zu finden ist. Wie man zu dieser Bezeichnung kommen kann, verstehe ich nicht, ich kann in dem Bilde kaum umbrische Einflüsse erkennen, geschweige denn Verwandschaft mit irgend einem bekannten Bilde Spagua's. Das Bild trägt rein florentinischen Gesammtcharacter, im Detail Anklänge an die verschiedensten Meister, besonders an Dom. Ghirlandajo und Credi und gehört irgend einem geschickten Handwerker, der nach fremden Mustern arbeitete. Es ist furchtbar übermalt, erinnerte mich aber lebhaft an die Grablegung des Raffaello Botticini in den Uffizien. No. 1283. Das Bild stammt aus der Kirche von Castel franco di Sotto bei Florenz und kam 1835 als authentischer Raffael an die Ermitage — Raffaello Botticini wahrscheinlich.

Andrea del Sarto's Name ist mit drei Bildern verknüpft, von denen aber nur eines, wie der Katalog mit Recht bemerkt, Anspruch erheben kann, ein eigenhändiges Werk des grossen Florentiners zu sein. Die Jungfrau hält das Kind auf den Knieen, das sich der Catharina zuwendet, links Elisabeth mit dem Johannesknaben. Genau dieselbe Composition, nur ohne die heilige Catharina, zeigt das Bild der Nationalgalerie No. 17 in London. Ich halte das Petersburger Bild, das die No. 24 (Braun) trägt, sicher für echt, wennschon es etwas gelitten hat, und auch die Bezeichnung Andrea del Sarto Florentino faciebat nicht ganz einwandfrei erscheint. Eine heilige Familie mit Elisabeth und Johannes, No. 26, ist eine spätere Copie. Ebensowenig ist die heilige Barbara, No. 25 (Braun), ein Werk Andreas'. Cr. und Cav. (IV 581) denken dabei an Bacchiacca; für diesen schwachen Meister ist das Bild aber zu gut und wurde ich vielmehr durch die nervösen langfingrigen Hände an Pontormo erinnert und stimme darin mit dem Verfasser des Kataloges ganz überein. Eine jetzt dem Pontormo zugeschriebene Heilige Familie, No. 85, scheint mir früher mit mehr Recht den Namen Parmigianino getragen zu haben; sie ist auf Schiefer gemalt und scheint mir viel eher der parmensischen Schule zu entstammen. Ein männliches Portrait No. 27 ist dem Freunde Andrea's Franciabigio zugeschrieben, hat aber mit diesem gerade in seinen Portraits so hervorragenden Meister gewiss nichts zu schaffen. Die Drapirung des schwarzen Gewandes ist ungeschickt, die Stellung des Mannes ist merkwürdig unbeholfen, die auf den Tisch gestützte Hand ist leblos und steif, die Modellirung hart, die Haarbehandlung kleinlich. Dies Portrait ist wohl auf Waagen's (a. a. O. S. 40) Ansicht hin getauft, Crowe und Cavalcaselle (IV. 519) erklären dasselbe für ein schönes Werk, das an Bronzino, aber auch an Antonio Moro erinnere. Auch mir machte das Bild in Einzelheiten einen

nordischen Eindruck, während der Gesammtcharacter durchaus florentinisch ist; dieses Doppelgesicht scheint mir allein schon einen bedeutenden Meister auszuschliessen, und glaube ich, dass wir es nur einem Nachahmer Bronzino's zuschreiben dürfen. Von diesem selbst besitzt die Galerie zwei Bilder, von denen das eine ein herrliches Werk gewesen sein muss, jetzt ist es durch Retouchen so entstellt, dass der Katalog es nur mit einem Fragezeichen anführt. Ich glaube doch noch zu erkennen, dass es der guten mittleren Zeit des Bronzino angehört haben muss. Das Bild trägt die No. 125 und stellt eine junge Frau in reicher Kleidung im Profil nach rechts dar, welche Blumen in eine Vase steckt (Braun). Später als dieses und schon kalt und hart in der Farbe ist das andere gut erhaltene Frauenportrait No. 124 (Braun), des reichen Schmuckes wegen wahrscheinlich das Conterfei einer fürstlichen Persönlichkeit, vielleicht einer Tochter der Eleonore von Toledo, wie der Katalog auf Grund der Familienähnlichkeit mit dieser annimmt.

An Werken der umbrischen Schule, sofern sie nicht von dem grossen Urbinaten herrühren, ist die Ermitage-Galerie ganz arm. Ein einziges Bild schreibt der Katalog der Schule Perugino's zu, das kleine Portrait eines jungen Mannes in schwarzem Gewand und Barett, No. 7. Auch dieses Bild hat sehr stark gelitten und ist retouchirt, scheint mir aber von so vorzüglicher Qualität gewesen zu sein, dass ich es auf Grund der beiden Portraits der Vallambrosaner Mönche in der Academie zu Florenz, denen es in Ton und Behandlung ganz nahe steht, dem Perugino selbst zusprechen möchte. Und von diesem Meister ist meines Erachtens noch ein Werk vorhanden, und zwar ein ganz hervorragendes aus der Frühzeit. Im Katalog trägt es den Namen Raffael's. Erst im Jahre 1886 mit den Bildern der Sammlung Galitzin aus Moskau in die Ermitage gekommen, ist es meines Wissens noch nicht in der neuen Litteratur erwähnt. Eine treffliche Heliogravure findet sich in dem eben erscheinenden, von der Berliner Photographischen Gesellschaft herausgegebenen Galeriewerk. In der Moskauer Sammlung trug das Bild noch den Namen Perugino, erst in der Ermitage ist es auf den Namen Raffael umgetauft worden, d. h. diesem wird wenigstens die Ausführung zugesprochen, während man Composition und Zeichnung von Perugino herrührend erachtet. Diese Annahme stützt sich hauptsächlich auf folgende Erwägungen, die hier im Wortlaute des Kataloges Platz finden mögen. „Jusqu'à la fin du XVIII siècle ce tableau ornait l'autel consacré, „au nom de Dieu“ dans l'Eglise du monastère des Dominicains a S. Gimignano (Toscane) où, d'après le temoignage des anales locales publiées á Florence, en 1695, par un certain Coppi (voir Giov. Rossini, Storia della pittura italiana, Pisa 1850 tom IV 24—25) le dominicain Bartolomeo Bartoli (Quarquagli), confesseur du pape Alexandre VI, en fit don, comme d'une belle oeuvre de Raphael (portò quil bellissimo Crocefisso die Raffaello d'Urbino, ch'è all' altare del Nome di Dio.) Comme ce pape a occupé le trône pontifical de 1492 à 1503, cette offrande à été faite soit de son temps, soit un peu plus tard, mais, dans

tous les cas, du vivant de Raphael, de sorte que Bartoli ne pouvait se tromper sur le nom du peintre qui avait éxécuté le triptyque et, selon toutes les probabilités, sur sa commande.“ Es folgen dann die weiteren Schicksale des Bildes bis zu seinem Ankaufe durch den Fürsten A. A. Galitzin am Anfange dieses Jahrhunderts: es verblieb eine lange Zeit in dem Palast Galitzin in Rom, wo es Rosini 1840 sah und wurde von dort 1862 nach Moskau überführt.[3]) Wir hätten hier also auch das Werk vor uns, über dessen Standort Crowe und Cavalcaselle (Raphael, Englische Ausgabe von 1882, pag. 132—133 not.) keine Auskunft zu geben wissen.

Lassen wir nun das Werk für sich selber sprechen. Es hat nur kleine Dimensionen. Das Mittelbild ist 1,57 zu 1,02 m, die Flügel 0,95 zu 0,30 m. Compositionell fällt eine gewisse Aehnlichkeit in der Disposition mit der Kreuzigung in S. Maddalena dei Pazzi zu Florenz auf, vor Allem aber der merkwürdig stark ausgeprägte Einfluss Signorelli's in der Figur des heiligen Hieronimus, der auf dem Bilde durch den kräftig braunen Ton des Incarnats noch sichtbarer wird. Zu dieser Figur ist sicherlich dieselbe Studie benutzt worden wie zu derjenigen des heiligen Hieronimus auf der Kreuzigung in S. Giovanni della Calza in Florenz, die noch viel mehr unter dem Einflusse Signorelli's steht. Nur die Kopfhaltung, die Stellung der rechten Hand und die Gewandung sind um ein Geringes verändert, sonst sind beide Figuren völlig identisch. Was die technische Ausführung des Petersburger Bildes anbetrifft, so ist diese von allergrösster Sorgfalt und Feinheit und ich wüsste kein Bild, durch das man sofort so stark an den Apoll and Marsias im Louvre erinnert würde — auch coloristisch; dieses ist aber jetzt wohl allgemein als ein Werk des Perugino anerkannt und zwar als ein frühes. Bei dem Petersburger Bilde besteht auch kein Zweifel, dass man dasselbe den Typen und besonders der Landschaft nach als ein durchaus quattrocentistisches aufzufassen hat; mit Signorelli ist Perugino aber meines Wissens nur bei den zu gleicher Zeit in der Sixtina ausgeführten Fresken in Berührung gekommen, mithin zu Anfang der achtziger Jahre. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir also hier ein Werk noch aus den achtziger Jahren vor uns; ist diese Zeitbestimmung richtig, so fällt von vornherein jede Möglichkeit der Ausführung durch Raffael's Hand fort und wir haben, wie ich bestimmt glaube, ein Werk Perugino's vor Augen. Ich meine, die Ermitage sollte sich freuen, ein Werk dieses Meisters aus der bei Weitem sympathischsten Zeit seiner Thätigkeit zu besitzen und dasselbe nicht „coute que coute“ auch noch dem Raffael zuschreiben, von dem die Sammlung ja ohnedies fünf Werke, und unter ihnen so herrliche wie die Madonna Connestabile, den heiligen

---

[3]) Cfr. Peccori, Storia della terra di S. Gimignano, Firenze 1853. II. 419 IV. 520. Istoria della Vita e delle opere di Raffaello Sanzio di Quatremere de Quincy voltata in italiano ec. per cura di Fr. Longhena pag. 7. Chronique des beaux arts 1855, pag. 212.

Das Mittelstück abgebildet bei Rosini. tav. LXX.

Georg und die Madonna di Casa Alba besitzt. Auf Raffael's Werke hier einzugehen, liegt nicht vor, sie sind genügend bekannt.

Von den früheren Bolognesen ist nur Francesco Francia und seine Schule vertreten. Die grosse thronende Madonna (No. 69, Braun) mit dem segnenden Kind auf dem Schoos, den Heiligen Laurentius und Hieronimus und den schönen musicirenden Engeln am Fusse des Thrones ist ein Altarbild ersten Ranges, das zu den besten Werken Francia's gezählt werden muss. In der Composition ist es der thronenden Madonna Costa's von 1497 in S. Giovanni in Monte zu Bologna verwandt, übertrifft dieses aber in der würdevollen Ruhe der Gestalten und dem Liebreiz der Engel um ein Bedeutendes; doch ist es etwas hart in der Färbung, das Fleisch ist schon durch tiefe schwarze Schatten und mit starken rothen Lasuren modellirt. Das Bild trägt die Bezeichnung: P. ME. FRANCIAM AVRIFICE BONON. — ANO MCCCCC. und ausserdem besagt eine längere Inschrift, dass es im Auftrage des Canonicus Lodovico de Kalcina von S. Petronio gemalt sei. Es befand sich ehedem in der Kirche S. Lorenzino delle Grotte zu Bologna, wurde durch Cardinal Ludovisi nach Rom gebracht, kam dann in die Galleria Ercolani und aus dieser 1843 an die Ermitage. Die Halbfigur der Madonna mit Kind, im Hintergrunde Auferstehung und Himmelfahrt Christi No. 68 (Braun), vom Katalog gleichfalls dem Francia selbst zugeschrieben, ist nur ein gutes Schulbild, das nach dem bezeichneten Bilde im Pal. Pitti No. 362 wohl von Jacopo Boateri sein könnte. Die Bezeichnung F. FRANCIA ist falsch. Das dritte Bild, die Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde und der heiligen Catharina No. 70 (Braun), welches der Katalog unter dem Namen Giacomo Francia anführt, ist selbst für diesen nicht gut genug und nur als sehr schwaches Schulbild zu bezeichnen. — Von dem auch aus der Costa-Francia-Schule herausgewachsenen langweiligen Innocenzo Francucci da Imola findet sich hier ein charakteristisches mit Namen und Jahrzahl 1532 bezeichnetes Bild: Thronende Madonna mit den Heiligen Tobias, Dominicus, Barbara und Franciscus No. 66.

Unter den Bildern der ferraresischen Schule ist kein einziges, welches Anspruch auf Bedeutung erheben kann. Unter den dem Garofalo zugeschriebenen Werken sind zwei grösseren Formates, No. 59 und 61. Das erste, eine Anbetung der Hirten, Benvenu Garofalo bezeichnet, ist eines jener langweiligen Werke der Spätzeit von kalter Farbe und flüchtiger Behandlung, die auf Schülerhände zurückgehen. Auch das andere grössere Bild, eine Kreuztragung, gehört der Spätzeit an und ist in noch höherem Grade Werkstattarbeit. Als Werkstatt-Wiederholungen sind auch die beiden Bilder No. 60, Heilige Familie, und No. 62, Grablegung, zu bezeichnen — Beides öfter wiederkehrende Compositionen Garofalo's — während ein Brustbild der Jungfrau, No. 1670, mit der ferraresischen Schule überhaupt nichts zu thun hat, sondern eine Copie späterer Zeit ist. Den beiden letzteren Bildern fügt übrigens schon der Katalog ein ? bei. Als Schule Garofalo's bezeichnet der Katalog No. 63, Christus

und die Samariterin am Brunnen, ein sehr gutes, feines Bildchen, das mir seinem Colorit und ganzen Charakter nach als ein Werk des Girolamo da Carpi erschien. Das beste Bild, das die Ermitage von Garofalo besitzt, hängt nicht in der Galerie, sondern oben in den Directorialräumen. Nicht allein, dass dieses wohl das einzige eigenhändige und aus der guten Zeit um 1520 stammende Werk Garofalo's hier ist, es ist auch gegenständlich sehr interessant. Auf Wolken sitzt links Zeus vor einer Staffelei malend, von rechts treten nackte Frauengestalten, deren eine eine antike Lampe in der Hand hält, und Amoretten heran, unter den Wolken rechts eine bergige Landschaft. Ganz den gleichen seltsamen Vorwurf behandelt Dosso auf einem Bilde, das einst dem verstorbenen Maler Daniel Penther in Wien gehörte und jetzt im Besitz des Grafen Lanckoronski in Wien ist. Auf diesem sitzt Zeus ebenfalls auf Wolken thronend vor einer Staffelei, Schmetterlinge malend; rechts von ihm sitzt Merkur, einer weiter nach rechts knieenden weiblichen Gestalt, die mit einem Blumenkranze geschmückt ist, durch an den Mund gelegten Finger Schweigen gebietend. Bei der Absonderlichkeit der Composition muss auf einen Zusammenhang der beiden Bilder von Garofalo und Dosso geschlossen werden. Haben wir hier eine Concurrenzarbeit der zwei bedeutendsten ferraresischen Künstler unter Alfonso I. vor uns, über ein von diesem aufgegebenes Thema, oder gehen Beide direct auf eine gemeinsame litterarische Quelle, vielleicht auf Ariost, zurück? Von Dosso wissen wir ja, dass er Vorwürfe zu seinen Bildern dem Ariost entnahm; auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club zu London 1894 war eine Darstellung aus dem Orlando furioso zu sehen. —

Dem Ortolano schreibt der Katalog zwei Bilder zu, glaubt aber von dem einen, dem Waagen den Namen gegeben hat, es könne eher einem Schüler (!) des Garofalo, vielleicht dem Panetti (!) angehören. Dies ist nun zwar nicht der Fall, aber diese kleine figurenreiche Composition: Christus und die Ehebrecherin, No. 64, stammt von einem eigenartigen, bis jetzt namenlosen Ferraresen, der seine Weise von Dosso und Mazzolino herleitet; unter anderen Bildern gehört ihm die Tempel-Austreibung im Pal. Doria zu Rom. Das andere Bild ist eine Grablegung, No. 65. Mit Recht weist der Katalog auf die Aehnlichkeit mit den Grablegungen Francia's in London und Turin hin, nur hätte er dann auch die Zusammengehörigkeit mit Francia's Schule überhaupt constatiren müssen. Im Banne dieser Schule hat Ortolano aber nie gestanden. Irre ich nicht, so haben wir hier ein Werk des Meisters vor Augen, der den Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen im Palazzo Corsini zu Rom geschaffen hat. Dieses Bild wird auf Morelli's Bestimmung hin dem Ercole di Giulio Cesare Grandi zugeschrieben; meiner Ansicht nach kann es ihm aber blos auf das vermeintliche Monogramm am Pferde hin nicht zugesprochen werden, da es sich nirgends in das Werk des Ercole Grandi einfügen lässt. Es ist das Werk irgend eines unbekannten Costa-Francia-Schülers.

Im Anschluss an die ferraresische Schule, zu der er ja in der Jugend

enge Beziehungen verräth, werden am besten Correggio's Werke zu besprechen sein. Nur zwei derselben sind erwähnenswerth: das „Madonna del Latte“ genannte Bild und die Darstellung des Apoll und Marsias. Die „Madonna del Latte“, No. 81 (Braun), scheint mir ein eigenhändiges Werk Correggio's zu sein, über das man freilich erst zu definitivem Urtheil gelangen könnte, wenn die anderen Wiederholungen des Bildes, die der Galerien zu Budapest und Torlonia in Rom, daneben zu stellen wären. Das interessante Bild Apoll und Marsias, No. 82A, ist auf den Deckel eines Apricordo gemalt. Aber mögen die Verfasser des Katalogs sich noch so viel Mühe geben, es als ein eigenhändiges Werk des Correggio zu erweisen — es wird ihnen, glaube ich, nicht gelingen. Nichts in der Ausführung des Petersburger Bildes spricht für Correggio, starke Anklänge an die Römische Schule lassen einen Manieristen vermuthen. Musculöse Körperformen wie hier, mit solcher Kraft durch schwarze Schatten modellirt, finden sich bei Correggio nie, viel eher könnte man dabei an einen Meister wie Parmeggiano denken. Dies ist aber der einzige Hinweis, den ich geben kann, ich bin nicht im Stande, mit O. Mündler in Rosso Rossi den Urheber des Bildes zu erblicken (einer Ansicht, der sich auch Julius Meyer in seinem Correggio anschliesst), oder wie Bode, die Art des Francesco Salviati darin zu erkennen. (Es ist hier nicht der Ort, näher auf das Bild einzugehen, denn es würde eine längere Untersuchung erfordern, um festzustellen, in welchem Zusammenhange das Petersburger Bild mit der Zeichnung des Louvre (nackte Figur auf der Pansflöte blasend) und mit dem Stich des Giulio Sanuto von 1562 (Passavant VI, 105) steht).

Die Werke der Mailänder Schule sind in der Ermitage reichlich vertreten. Drei Bilder finden sich unter dem Namen Lionardo's, eines davon allerdings mit einem Fragezeichen. Dieses ist eine spätere, etwas veränderte Copie der Mona Lisa, No. 75 (Braun), welche den Oberkörper nackt zeigt. Das weiche schwammige Fleisch ist schlecht modellirt, das lockige röthliche Haar künstlich frisirt; Alles ist breit und mit zäher Farbe behandelt, so dass es rein unverständlich ist, wie Waagen dieses elende Machwerk für eine Studie Lionardo's erklären konnte. Auch das Halbfigurenbild der heiligen Familie mit S. Catharina, No. 14 (Braun), hält er für ein Werk des Lionardo, während es ein charakteristisches unverkennbares Werk des Cesare da Sesto ist; merkwürdigerweise lässt der Katalog das Bild noch heute als Lionardo gelten! Der dritte Lionardo ist die bekannte Madonna Litta, No. 13A. Wem allem neben Lionardo ist sie nicht schon zugeschrieben worden! Dem Zenale (Crowe und Cavalcaselle), dem Boltraffio oder einem unbekannten Hauptschüler des Lionardo (Bode), endlich dem Bernardino de Conti (Morelli). Darüber sind aber Alle einig, dass das Bild, obschon es auf einen Entwurf Lionardo's zurückgehen mag, seine Ausführung nicht der Hand des Meisters verdankt. Dieser Ansicht schliesst sich auch der Katalog in der Anmerkung an. Leider muss ich nun zu all den Namen, die schon für den Urheber der Madonna Litta in Vorschlag gebracht worden sind, noch einen neuen hinzufügen. Auf der Aus-

stellung in der New Gallery zu London 1894 befand sich ein Bild im Besitze von Mr. Fuller Maitland, das herrliche Jünglingsportrait von Ambrogio de Predis, bezeichnet mit Monogramm und Jahrzahl 1494. (Abgebildet Archivio storico Luglio Agosto 1894, pag. 250.) Beim ersten Anblick war ich von der Aehnlichkeit im Gesammteindruck zwischen dem Jünglingsportrait und der Madonna Litta frappirt. Diese hat einst durch Abreiben alle feinen Lasuren verloren und zeigt jetzt eine trockene stumpfe Oberfläche. Wäre dem wunderbar erhaltenen Jünglingsportrait dasselbe Unglück widerfahren, so würde meiner Ansicht nach die Aehnlichkeit beider Bilder eine schlagende sein, denn sie erstreckt sich auf jedes Detail in Form, Farbe und Behandlung. Man vergleiche vor Allem die Hand, diese fleischigen, stumpfkuppigen Finger, die wie knochenlos erscheinen und bei denen die Gelenkfalten völlig fehlen und die kurz abgeschnittenen Nägel, die hinter das Fleisch zurücktreten, dann die stark geschwungene Lippenlinie des fest geschlossenen Mundes, den breiten Nasenansatz und die gleiche Zeichnung des Auges mit dem hell beleuchteten oberen Lid! Am schlagendsten sind aber die Analogien in der technischen Behandlung der zähen, bis aufs Aeusserste vertriebenen Farbe und in dem kalten, fahlgelben, durch bleierne graue Schatten weich modellirten Fleischton, der auf beiden Bildern den Eindruck von etwas Wächsernem an sich hat. In diesem kaltfahlen Fleischton und seiner Behandlung auf beiden Bildern zeigt sich hauptsächlich die Verwandtschaft mit dem grossen Altarwerke der Brera (No. 84), auf Grund deren Morelli und Crowe und Cavalcaselle ihr Urtheil über die Madonna Litta fällten. Allen drei Werken gemeinsam ist auch ein kaltes grelles Hellblau, das besonders bei dem Mantel der Madonna Litta so störend auf den Beschauer wirkt. Wie sind aber diese gemeinsamen Beziehungen der drei Werke zu erklären? Wäre es möglich, dass de Predis auch der Autor des Brerabildes wäre? Dann würde dadurch bewiesen, dass sein Talent für selbstständige grosse Werke absolut nicht ausreichte, dass er nur nach Entwürfen und unter direkter Anleitung Lionardo's Gutes leistete und allein im Portrait ein hervorragender Künstler ist!

Fast ebenso berühmt wie die Madonna Litta ist die sogenannte Colombine, No. 74 (Braun), früher natürlich auch dem Lionardo zugeschrieben, jetzt als Werk des Luini (Katalog) A. Solario (Crowe und Cavalcaselle) Giampetrino (Morelli) erklärt. Ich kann keine dieser Bestimmungen acceptiren, sondern muss die Colombine demselben Meister zuschreiben, der das Bild der Berliner Galerie No. 222, Vertumnus und Pomona, geschaffen hat, ein Bild, für das bis jetzt ein Name noch nicht gefunden wurde. Darin befinde ich mich in voller Uebereinstimmung mit dem verstorbenen Julius Meyer, von dem meines Wissens die Notiz des Berliner Kataloges stammt: demselben Meister (dem Meister des Vertumnus und Pomona) gehört ohne Zweifel auch die sogenannte Colombine der Ermitage zu St. Petersburg. Ein herrliches früheres Bild des Luini besitzt die Ermitage in der Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, No. 71 (Braun);

auch ein heiliger Sebastian, offenbar ein Portrait, No. 73 (Braun), und die Halbfigur der heiligen Catharina mit zwei Engeln gehören dem Meister an; allerdings ist letzteres Bild vollständig unter einem dicken braunen Firniss begraben, dessen Wegnahme vielleicht ein anderes Urtheil bedingen könnte. Eine Madonna mit Kind, Halbfigur No. 75 (Braun), im Katalog mit ? bezeichnet, ist sicher nur Copie. (Das Original nach Bode bei Sir R. Wallace in London.) Hingegen ist eine Kreuzigung, No. 1672, ein kleines Bild, das der Schule von Siena im 16. Jahrhundert zugeschrieben wird, wohl ursprünglich ein Werk des Luini gewesen, dessen Art noch durch den heutigen ganz verdorbenen Zustand des Bildes hindurchdringt. Eine kleine Copie des Lionardo'schen Abendmahles, No. 16 (Braun), mag wohl auf Rechnung des Marco d'Oggiono zu setzen sein und die Halbfigur des Erlösers, No. 77, sieht aus wie ein Werk des Giampetrino. Beide sind unbedeutende Bilder.

Zum Schluss sind noch die zahlreichen Werke der Venezianischen Schule und der von dieser abhängigen Meister zu betrachten. Sebastiano del Piombo, Tizian und Paolo Veronese sind durch Meisterwerke ersten Ranges vertreten, hingegen finden sich mit einer einzigen Ausnahme wirklich bedeutende Bilder aus dem Quattrocento oder dem Anfange des Cinquecento nicht in der Ermitage. Giovanni Bellini ist gar nicht vertreten, denn ein demselben früher zugesprochenes Bild nennt der neue Katalog in richtiger Erkenntniss jetzt Cima da Conegliano: Maria mit dem Kinde, den Heiligen Petrus und Antonius No. 4 (Braun). Halbfiguren. Vor Kurzem ist aus der Sammlung Galitzin in Moskau noch ein gutes grosses Bild dieses Meister in die Ermitage gelangt, No. 1675, eine Verkündigung, die auf dem Cartellino ausser einer längeren nicht mehr entzifferbaren Inschrift den Namen des Meisters und die Jahreszahl 1495 trägt. Das Bild hat durch eine Uebertragung auf Holz und eine zweite auf Leinwand in seinem Aussehen verloren, ist sonst aber gut erhalten und ein sehr reizvolles Werk. Die kleine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde No. 5 der Schule des Bellini zugeschrieben und in der Anmerkung als wahrscheinliches Werk des Previtali erklärt, gehört meiner Ansicht nach der Schule von Cremona an und ist ein wahrscheinliches Werk des Boccacino oder eines ihm sehr nahestehenden Schülers. Dem Previtali scheint mir vielmehr ein anderes Bild sehr nahe zu kommen, das sich im Katalog als Bissolo verzeichnet findet. Es ist eines der wenigen gut erhaltenen Bilder und eines der anziehendsten der venezianischen Schule, die hier vorhanden sind; sein Reiz liegt in der köstlichen Landschaft, in der die Madonna sitzt, ein Buch in der Hand, das auf ihren Knieen ruhende Kind betrachtend. No. 6. Echt und gut ist die schon von Waagen dem Catena zugeschriebene Madonna mit dem Kinde, Johannes und Petrus, No. 9. Falsch hatte Waagen aber gesehen, wenn er die Anbetung der Könige No. 11 von Francesco Rizzo da Sta Croce für eine eigenhändige Wiederholung des Berliner Bildes erklärt — es ist nur eine Copie und zwar eine recht schlechte. Dagegen besitzt die Ermitage

meines Erachtens in einer kleinen heiligen Familie ein gutes Werk des Girolamo da Sta Croce No. 1655 (Inconnu).

Ein Werk der venezianischen Schule findet sich aber in der Ermitage, um das sie von jeder anderen Galerie beneidet werden muss. Es trägt den grossen Namen, den ihm der Katalog beilegt: Giorgione, mit Recht No. 112 (Braun, Moretto). Einmal gesehen, ist es nie wieder zu vergessen; der gleiche räthselhafte Zauber liegt über ihm, der den anderen grossen Werken Giorgione's eigen ist. Der, dem meines Wissens die Ehre gebührt, diese Judith zuerst wieder als ein Werk Giorgione's erkannt zu haben, war der vor einigen Jahren verstorbene Maler und Custos der Wiener Academie, Daniel Penther. Auf dessen Mittheilung hin erwähnte es Morelli (die Galerien von München und Dresden S. 286) mit dem Zusatze: „Es kommt jedoch noch darauf an, festzusetzen, ob das Bild Originalwerk oder blos eine alte Copie nach Giorgione ist.“ Nun, von einer solchen kann gar keine Rede sein; die glücklicherweise vorzügliche Erhaltung dieses Bildes gestattet dies mit völliger Sicherheit auszusprechen.

Schon diese einzig dastehende Auffassung — diese sinnende Ruhe nach der That, in die sich kein Gefühl des Triumphes mischt — konnte nur dem Hirne eines Genies entspringen, und diese Erkenntniss war wahrscheinlich einst auch die Ursache, dass das Bild in der Sammlung Crozat den Namen Raffael's trug. Diese Benennung war allerdings nur bei völliger Ausserachtlassung von Formen und Farbengebung möglich, denn das Colorit ist durchaus venezianisch, goldig warm, ebenso die Landschaft mit den blauen Bergen und dem Meer in der Ferne und wie man das Oval dieses Kopfes mit den Typen Raffael's verwechseln konnte ist vollends unverständlich. Da kam Waagen der Wahrheit schon bedeutend näher, indem er den venezianischen Charakter des Bildes erkannte, wennschon er sich in dem Meister gründlich irrte; er sagt: „es trägt in allen Theilen das unverkennbare Gepräge des Moretto und ist eines seiner vorzüglichsten Werke“. Räthselhaft ist mir, wie Crowe und Cavalcaselle an diesem herrlichen Werke so achtlos vorübergehen und dasselbe mit den paar dürftigen Worten abspeisen konnten: Das Bild, ehedem in der Sammlung Crozat als Raffael bezeichnet, trägt jetzt zwar die Benennung Moretto, allein es entspricht dem Stilcharakter dieses Meisters nicht (C. und C. IV 481). Das ist zwar sehr richtig, aber nicht genug für ein Bild, das das Wunderzeichen eines grossen Meisters an der Stirn trägt. — Auf Einzelheiten einzugehen ist gar nicht nöthig; man vergleiche nur das Petersburger Bild mit der Feuerprobe des Moses in den Uffizien No. 621, (es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass das Pendant No. 630, Salomo's Urtheil, nur Copie ist!), mit der Madonna in Castelfranco und der Madonna mit den Heiligen Antonius und Rochus in Madrid und ich glaube kaum, dass irgendwer daran zweifeln wird, in der Judith ein Werk desselben Meisters vor sich zu haben. Es springt ferner in die Augen, dass uns hier ein frühes, seinem Eindrucke nach fast quattrocentistisches Werk Giorgone's entgegentritt, ein Werk, das allem Anschein

nach zeitlich zwischen dem Bild der Uffizien und der Madonna in Castelfranco steht; der Kopf des Holofernes mit der schnurgeraden Nase und den eng zusammenstehenden, tief in ihren Höhlen vergrabenen Augen ist wie aus dem Florentiner Bilde herausgeschnitten, während der Kopf der Judith sich schon enger an den Typus der Madonna in Castelfranco anschliesst. Eigenthümlich ist der scharfbrüchige stellenweise knittrige Faltenwurf des als Seide charakterisirten Stoffes, der, etwas gemildert, aber auch auf dem Castelfranco-Bilde wiederkehrt. Die Modellirung des goldig warmen Fleischtones ist von höchster Zartheit, die Behandlung breit in ganz dünnflüssiger Farbe; das carminfarbige Gewand ist nur durch Lasuren hergestellt, so dass die Lichter nur einen Hauch von Farbe haben. Meiner Ansicht nach muss die Judith den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts angehören.

Dem Palma Vecchio ist noch mit ziemlicher Bestimmtheit die fast völlig übermalte Ruine eines Bildes zuzuschreiben: Maria mit dem Kinde und den Heiligen Hieronimus, Antonius, Catharina und Magdalena, No 91. Vielleicht hat ihm einst auch das Portrait eines jungen Mannes auf grauem Hintergrunde angehört, das sich unter den Inconnus aufgeführt findet, No. 1657; es ist auch fast völlig übermalt, doch meine ich an einzelnen Stellen der Fleischbehandlung noch die Hand Palma's in seiner späteren Zeit zu erkennen. Palma's Schüler Bonifazio I wird die Anbetung der Hirten, No. 90 (Braun, Palma), zuzuschreiben sein, die der Katalog eher als Werk des jüngeren Meisters gleichen Namens gelten lassen möchte. Diesem, dem Bonifazio II, gehört das sehr schöne Bild einer heiligen Familie mit dem Johannesknaben, St. Elisabeth und St. Catharina und der Katalog kann das ? hier fallen lassen, No. 92 (Braun, Palma). Bei Waagen sind beide Bilder noch unter dem Namen Palma besprochen. Ueber eine Anbetung der Hirten, No. 109 (Braun), die der Katalog dem Bonifazio I zuweist und auch Waagen als solchen beschreibt, ist bei dem miserablen Zustande des Bildes schwer zu urtheilen, doch möchte ich es sicher für später, vielleicht eher für einen Bonifazio III halten. Dieser Gruppe gehört auch eine heilige Familie, No. 107, an, ohne dass ich sie bestimmen könnte. Rocco Marconi ist durch eine bezeichnete schwache Darstellung seines Lieblingsthemas Christus und die Ehebrecherin vertreten, No. 10.

Drei herrliche echte Werke des Sebastiano del Piombo enthält die Ermitage: die Kreuztragung, No. 17, die Grablegung, No. 18, und das Portrait des Cardinals Pole. Sie sind schon von Crowe und Cavalcaselle (VI 380, 416, 418) genügend gewürdigt worden; zu bedauern ist, dass nur No. 17 und 19 von Braun photographirt sind und gerade das grossartigste der drei Werke, die frühe, in der Farbe noch ganz venezianische Grablegung nicht reproducirt ist.

In Betreff der zahlreichen Werke Tizian's, die fast sämmtlich aus dem Palazzo Barbarigo stammen, verweise ich gleichfalls auf das Werk Crowe und Cavalcaselle's, nur möchte ich bemerken, dass mir No. 96, Maria mit dem Kinde und Magdalena, sowie das Portrait Paul's III., No. 101,



doch nur Copien zu sein scheinen. — Ein vom Katalog unter Tizian's Schule aufgeführtes sehr gutes Portrait eines reichgekleideten Knaben mit seiner Wärterin, macht mir den Eindruck einer Arbeit von einem der Bassani. Ein sehr schönes Werk Paris Bordone's, dessen Eindruck nur durch die hässlichen so häufig bei ihm vorkommenden rothen Flecken im Carnat beeinträchtigt wird, hängt im Directorialzimmer; es scheint Venus, Flora und Mars darzustellen. Man sollte lieber dieses Bild in die Galerie hängen und die drei dort dem Bordone zugeschriebenen fortnehmen, denn sie taugen gar nichts. Eine heilige Familie (No. 110) erscheint sehr zweifelhaft, die beiden Anderen, ein weibliches (No. 111) und ein männliches Portrait (No. 136) sind so schlimm zugerichtet, dass sie ganz unbestimmbar sind. Von den vier Bildern, welche der Katalog dem Giovanni Antonio Pordenone zuschreibt, sind zwei Skizzen für einen Fries mit mythologischen Darstellungen, No. 117 und 118, ganz in seiner Manier, während ein Concert — arg ruinirt — wohl besser Tizian's Schule zuzuweisen wäre; betreffs des vierten, der Versuchung eines Mädchens durch einen Alten, welcher ihr Geld anbietet, No. 116, stimme ich ganz mit Crowe und Cavalcaselle überein, welche in demselben die Hand des Cariani zu erkennen glauben. Von Tintoretto findet sich ein Bild von höchster Schönheit: die Geburt der Jungfrau Maria, No. 132 (Braun). (Das ihm zugeschriebene sehr stark verputzte Portrait eines Mannes erschien mir hingegen sehr schwach und nicht einmal venezianisch sondern eher brescianisch). Ob die herrliche Landschaft mit Jupiter und Jo als Staffage, No. 121, wirklich ein gemeinsames Werk des Domenico Campagnola und Andrea Meldola ist, wage ich nicht zu entscheiden — jedenfalls ist es ein hervorragend gutes venezianisches Bild.

Noch einige Werke von Meistern, die eng mit der venezianischen Schule zusammenhängen sind anzuführen. Interessant ist da vor Allem das auch schon von Crowe und Cavalcaselle VI 294 genau beschriebene Portrait des seltenen Domenico Capriolo, No. 89, wahrscheinlich sein Selbstportrait. Es ist ein ziemlich roher Bursche, der das gemalt hat, aber kräftig und energisch in der Auffassung und der Modellirung des schweren braunrothen Tones. Am Fenstersims ist eine Medaille angebracht, in deren Mitte eine Ziege oder ein Reh dargestellt ist und die Inschrift MDXII DOMINICUS A. XXV. Eine Wiederholung dieses Bildes, irre ich nicht, mit geringen Veränderungen, findet sich in der Pinacothek zu München. Mit den beiden Bildern, welche der Katalog dem Lotto zuschreibt, ist es eine schlimme Sache: wer soll sie in ihrem jetzigen Zustande noch beurtheilen. Die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, No. 76 (Braun), ist dermassen ruinirt und übermalt, dass sie nacheinander als Lionardo da Vinci, Cesare da Serto (Waagen), Nachfolger von Lionardo und Luini (Bode) gelten konnte und jetzt auf die Bestimmung Crowe und Cavalcaselle's hin Lotto heisst. Ich glaube auch an die Richtigkeit dieser letzteren Bestimmung für das, was noch von dem ursprünglichen Bilde zu sehen ist; es wird ein Werk Lotto's aus der Zeit gewesen sein, als

Correggio's Werke Einfluss auf ihn ausübten. Das zweite Bild ist von Waagen als Lotto bestimmt worden, nachdem es vorher Paris Bordone und in der Sammlung Crozat Antonis Mor geheissen hatte. Es ist das Portrait eines in einem Armstuhl vor einem mit grüner Decke bedeckten Tische sitzenden Mannes, im Hintergrunde an einem Fenster unterhalten sich zwei Personen, No. 115. Auch Crowe und Cavalcaselle, VI 592, glauben, es könne von Lotto herrühren. Ich enthalte mich bei dem Zustande des Bildes jeden Urtheils. Obwohl die ganze Anordnung und die Figuren im Hintergrunde an Lotto gemahnen, lassen sich die Modellirung des Fleisches, die kalte rothe Farbe des Beinkleides und das harte Grün andererseits nicht mit seiner Art vereinen. Ein drittes Werk Lotto's, das der Sammlung erst neuerdings einverleibt worden ist, führt der Katalog noch nicht an. Leider ist auch dieses in einem traurig übermalten Zustande, kann aber doch mit Sicherheit als Werk des Meisters aus der Zeit des als Lotto neu bestimmten Bildes der Dresdener Galerie (früher Vincenzo da S. Gimignano genannt) erklärt werden. Es stellt eine heilige Familie und Catharina im Walde dar mit Ausblick auf eine Flusslandschaft.

Die allegorische weibliche Figur des Glaubens, No. 113 (Braun), ist ein gutes Werk aus Moretto's bester mittlerer Zeit, während ein demselben Meister zugeschriebenes männliches Portrait, No. 114, mir dem Paris Bordone näher zu stehen scheint. Von Moroni befindet sich das schöne echte Portrait eines alten Mannes, No. 154, in der Ermitage.

Von den zahlreichen Bildern und Skizzen, die sich unter Paolo Veronese's Namen finden, möchte ich nur die herrliche Grablegung, No. 145 (Braun), (ursprünglich in S. Giovanni e Paolo zu Venedig) erwähnen, eines seiner vornehmsten Bilder, die mir bekannt sind. — Zu Notizen über die späteren Venezianer, wie Paolo Veronese, Tizian etc. reichte die Zeit nicht aus, geschweige denn zu denen über die späteren Italiener des Seicento, doch möchte ich noch auf zwei herrliche Werke des Antonio Canal hinweisen, den Empfang des französischen Gesandten und den Aufbruch des Dogen zur Vermählung mit der Adria darstellend.

II.

Petersburger Privatsammlungen.

1. Weitaus die bedeutendste Sammlung Petersburg's neben der Ermitage ist die des Herzogs von Leuchtenberg. Sie ist Majorat und der Academie jetzt nur leihweise überlassen, doch soll die Möglichkeit bestehen, dass sie nach dem Tode des jetzigen Besitzers vom Kaiser erworben werden kann und dann hoffentlich mit der Ermitage vereinigt wird. Jetzt ist diese bedeutende Sammlung nur sehr schwer zugänglich und noch weit schwerer zu besichtigen, denn in drei kleinen Räumen sind die Bilder zusammengepfercht, theils bis an die Decke hinauf hängend, theils hinter einander an den Wänden stehend. Genauere Prüfungen der Bilder liessen sich unter diesen Umständen bei einem einmaligen Besuche



überhaupt nicht vornehmen, diese werden erst möglich sein, wenn die Sammlung eine würdige Aufstellung erfahren hat. Immerhin können meine Angaben diejenigen Waagen's und Crowe & Cavalcaselle's vielleicht ergänzen und in einzelnen Fällen wohl auch corrigiren. Die Identificirung der Bilder hat leider grosse Schwierigkeiten, da die Nummerirung der Bilder zu der Zeit, als Waagen und Cavalcaselle sie sahen, eine andere war als sie jetzt ist — bei einer etwaigen Neu-Aufstellung, mit der wohl auch eine Neu-Nummerirung verbunden sein wird, mag dann die Confusion noch grösser werden. (Die bei Waagen und Crowe & Cavalcaselle angeführten Nummern stelle ich in Parenthese, sobald ich sicher bin, dass sie sich auf das von mir besprochene Bild beziehen.)

Ein schon öfter erwähntes Bild ist die jetzige No. 1 (Waagen und C. & C. ohne Nummer), das feine vorzügliche Bildchen des Andrea Solario, Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, mit der gefälschten Aufschrift: Antonius de Solario venetus. So wenigstens las noch Waagen die Inschrift, jetzt sind von dem ersten Worte nur schwache Ueberreste vorhanden. Dem Charakter der Schrift nach muss die Fälschung eine alte sein, an dem Werthe des Bildes ändert sie nichts, denn dieses ist ein von Allen anerkanntes Werk des Solario. Ich möchte dasselbe aber allerdings in eine frühere Epoche setzen, als dies Crowe & Cavalcaselle thun, die es nach der herrlichen Flucht nach Egypten des Museo Poldi Pezzoli einreihen, also etwa um 1515 entstanden glauben. Meiner Ansicht nach ist das Bild seiner strengen, fast herben Auffassung nach und ebenso der dünnen, emaillartigen Farbe wegen um ungefähr ein Jahrzehnt früher zu setzen. Eine genaue Beschreibung des Bildes, wie auch Angabe der Litteratur über dasselbe findet sich bei Crowe & Cavalcaselle, Bd. VI, 68. — Ein anderer Meister der Mailänder Schule, B. Luini, ist durch eine kleine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, No. 37, vertreten (W. No. 61). Das Bild hat gelitten, ist aber echt und gehört der späteren Zeit des Luini an.

Sehr schwach ist in der Leuchtenberg'schen Sammlung die florentinische Schule vertreten, von der ich überhaupt nur zwei Bilder fand. Eines davon, No. 2, Masaccio genannt, ist allerdings ein hervorragendes Werk (W. No. 53). Es ist das Portrait eines Mannes in mittleren Jahren in braunem Gewande. Schon Waagen erkannte richtig, dass das Bildniss nichts mit Masaccio zu thun habe, und ich stimme ihm auch in der Wahl des Meisters, den er dafür vorschlägt: Filippino Lippi, ziemlich bei; nur wage ich die bei einem Portrait doppelt schwierige Entscheidung nicht auszusprechen, ob es ein frühes Werk des Filippino oder ein Werk Botticelli's ist. Jedenfalls ist es ein vorzügliches Portrait dieser Richtung. Crowe & Cavalcaselle II 122, III 137 finden in ihm den Stil der Pollaiuoli und des Botticelli. Das zweite Bild der Florentiner Schule, No. 40, ein Frauenportrait, das mit dem von Waagen als Bronzino, No. 17, angeführten wohl identisch ist, schien auch mir von der Hand des Bronzino herzurühren.

Einige sehr gute Bilder finden wir aus der ferraresischen Schule. Vor Allem sind hier zwei kleine Längsbilder Garofalo's zu nennen, die überhaupt zu dem Besten gehören, was er geschaffen hat. Ihrem Format und Gegenstande nach gehören sie zu dem Bilde des Ateneo in Ferrara, No. 58, welches aus S. Andrea zu Ferrara stammt. Auf dem Bilde des Ateneo ist S. Nicola da Tolentino, die Messe lesend, dargestellt, und auf diesen und nicht auf den heiligen Benedict, wie Waagen meint, haben auch die Petersburger Bilder Bezug: eine Frau erbittet von dem Heiligen Hilfe für ihr Kind, No. 19 (W. 35) und das Wunder mit den Tauben, No. 63 (W. 40). Ueber die Zusammengehörigkeit der drei Bilder kann kein Zweifel sein, die Maasse stimmen überein und sie zeigen die gleiche hervorragend gute Qualität. Sie müssen der besten Zeit des Garofalo, den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts angehören, und bildeten jedenfalls eine Predelle. Eine dem Garofalo ferner zugeschriebene Fusswaschung, No. 23 (W. 78), ist nur Copie nach ihm. Die Grablegung, No. 24 (W. 51), ist ein sehr gutes Bild des Lodovico Mazzolino, bezeichnet und 1526 datirt. Meines Erachtens gehört der ferraresischen Schule noch an ein unter Giorgione's Namen befindliches Bild, No. 12. Waagen, der es unter No. 22 anführt, hält es für ein wahrscheinliches Werk des Licinio da Pordenone, Crowe und Cavalcaselle VI 493 geben es zweifellos dem Savoldo, von dessen in der Galerie Manfrin zu Venedig befindlichen Bilde es nur eine Wiederholung sei. Ich kenne jenes Bild nicht, das Bild der Leuchtenberg-schen Sammlung hat mir aber einen durchaus ferraresischen Eindruck gemacht. Es ist eine sehr reizvolle kleine Anbetung der Hirten in reicher Landschaft, die ganz den Charakter der Dossi trägt; noch mehr erinnern an diese die Typen und der fast ausschliesslich dem Battista eigene, eigenthümliche Kopfputz der Madonna: ein mit Franzen besetztes Tuch, in das der Kopf ganz eingewickelt ist. Dem benachbarten Bologna gehört ein dem Francesco Francia zugeschriebenes Halbfigurenbild an, No. 6 (W. 77): Maria mit dem Kinde, Barbara und Dominicus. Es ist kein eigenhändiges Werk des Francia, aber ein sehr gutes Werkstattbild.

Aus der venezianischen und den von dieser beeinflussten oberitalienischen Schulen sind eine Anzahl sehr guter Bilder vorhanden; bei einer würdigen Aufstellung der Galerie werden sie ihren Hauptanziehungspunkt bilden. — Das eine der Giorgione genannten Bilder, No. 12, habe ich schon als einen muthmasslichen Battista Dossi erwähnt; bei dem zweiten, No. 16 (W. 38), stimme ich völlig mit Crowe und Cavalcaselle überein (VI 353), die dasselbe — ein schwaches Bild — dem Bernardino Licinio zuschreiben. Es stellt Salome dar, welche, von zwei Dienerinnen begleitet, das Haupt Johannis aus den Händen des Henkers empfängt. (Dieselbe Composition mit einer Dienerin weniger früher in der Galerie Sciarra in Rom.) Das dritte von Waagen unter dem Namen Giorgione's besprochene Bild (W. 70) ist wahrscheinlich das jetzt die No. 32 tragende: Maria mit Kind vor einer Hecke aus Citronen und Rosen sitzend; vom gelben Abendhimmel heben sich die scharfen Contouren der blauen Berge

ab. Das Bild hat sehr gelitten, doch muss man es wohl mit Crowe und Cavalcaselle (VI 481) der Frühzeit Moretto's zuweisen. Ein diesem Meister zugeschriebenes Portrait: Bärtiger Mann in rothem Mantel und schwarzem Gewand, auf einem Papierstreifen die Bezeichnung MDXXVII AN. ETATIS XXXI, führen Crowe und Cavalcaselle (VI 421) unter den Werken des Sebastiano del Piombo an: „es erinnert sehr an Sebastiano, ist aber möglicherweise von Savoldo.“ Meiner Ansicht nach gehört es dem Savoldo, für ihn sprechen der braune, etwas lederne Ton und die scharfe Modellirung; an Sebastiano hat mich in dem Bilde auch gar nichts erinnert! Von Savoldo, diesem interessanten und zu wenig geschätzten Meister, scheint mir die Leuchtenbergische Sammlung noch ein anderes Werk zu enthalten, No. 42, ein Bild von eigenthümlicher träumerischer Wirkung. Es ist das von Waagen unter No. 48 beschriebene Bild, das zu seiner Zeit G. B. Moroni hiess und jetzt wahrscheinlich auf Waagen's Urtheil hin Moretto genannt wird. Maria mit dem Kind auf dem Thron, hinter dem sich ein emporgeraffter grün und brauner Vorhang spannt; am Thron steht links Josef und gegen die Madonna schreitet der kleine Johannes zu. Im Vordergrunde kniet das Stifterpaar, links die Frau in grauem Gewande mit braunem Mantel und ebensolchem turbanartigen Kopftuch, rechts der Mann in schwarzem Gewande, in der Mitte zwischen beiden schleicht eine Katze. Der Madonnentypus weist bestimmt auf die brescianische Schule; die eigenthümliche düstre Stimmung, das tiefe Halbdunkel, das über dem Bilde liegt, findet sich aber weder in Moretto's noch in Moroni's Werken, sondern weist auf Savoldo hin, für den auch die eigenthümliche Farbencombination, wie Grau und Braun und das intensive dunkle Grün sprechen. Dies Bild scheint mir eines der reizvollsten der ganzen Sammlung. Dicht daneben hängt ein vorzügliches Bildchen des Lorenzo Lotto, ein Brustbild der heiligen Catharina in hell carminrothem Gewande und hellgrauem Mantel, klar und hell im Ton, dünnflüssig in der Farbe. Es ist bezeichnet: Laurentius Lotus 1522. (W. 62; C. und C. VI 576).

Ein Werk von erster Schönheit von Palma Vecchio's Hand ist No. 84: Die Madonna mit dem Kinde, den Heiligen Johannes, Barbara und Magdalena und dem Stifter, ganze Figuren in Landschaft. Das Urtheil über die Vorzüglichkeit dieses Bildes, das aus dem Saale des Raths der Zehn stammt, ist einmüthig (W. 67, C. & C. VI, 539, hier auch Nachrichten über Provenienz des Bildes und Litteratur). Ebenfalls durch ein Werk allerersten Ranges ist Paris Bordone vertreten, No. 11 (W. 45): Madonna mit dem Kinde, rechts der heilige Georg, links Johannes der Täufer mit dem Lamm auf dem Arm. So vornehm in den Gestalten, so wunderbar leuchtend und harmonisch in der Farbe ist Paris Bordone sehr selten und gegen dieses fällt auch das andere hier befindliche echte Werk seiner Hand, ein heiliger Hieronimus in einer grossen Flusslandschaft, bedeutend ab, No. 34 (W. 2). Ein Tizian genanntes männliches Portrait (durch ein Fenster Ausblick auf Landschaft), No. 14, scheint sehr gelitten

zu haben, erinnerte mich aber in seinem goldigen, hellen, röthlichen Fleischton am meisten an Bonifazio I. Auch dem Bordone könnte es vielleicht angehören. Wenn Waagen's No. 6 mit diesem Bilde identisch ist, worauf das blaue (wohl sicher übermalte!) Gewand deutet, so weiss ich nicht, was Waagen in demselben an G. B. Moroni erinnert hat. — Noch wären drei Bilder früherer Meister zu erwähnen, die aber sämmtlich wenig hervorragend sind. Von No. 15, Caroto genannt, wird Waagen (63) an Previtali erinnert, Crowe & Cavalcaselle (VI, 242) geben es dem Giovanni da Udine. Das Bild stellt in Halbfiguren den heiligen Antonius zwischen Rochus und Magdalena dar, es hing so hoch, dass sich nur constatiren liess, dass es in die nächste Umgebung des Cima da Conegliano zu setzen ist. Eine Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen, No. 3, dem Bellini zugeschrieben, ist ein Bild in der Art Catena's, als welches es auch Waagen (85) und C. & C. V, 135 ansehen. Für eine andere, gleichfalls dem Bellini zugesprochene Madonna mit dem Kinde, No. 4, weiss ich gar keine Benennung. Die Composition wird wohl auf ein Original Bellini's zurückgehen; das Fleisch ist silbrig im Ton, weich und verblasen in der Modellirung, die Mache breit und dünnflüssig. Das Bild scheint mir demselben Meister anzugehören, wie eine Giovanni Bellini bezeichnete Madonna in der Sammlung Wesendonck in Berlin.

2. Auch die Sammlung des Grafen Stroganoff vereinigt eine Anzahl italienischer Bilder aus der Blüthezeit. Zwei der besten davon sind jüngere Erwerbungen, die Waagen s. Z. noch nicht gesehen; sie werden wohl hier zum ersten Male erwähnt. Es sind zwei herrliche kleine Bilder, das eine von Botticelli, das andere von Filippino Lippi. Von diesem rührt eine Verkündigung her, die ihrem Format nach zu urtheilen Theil einer Predelle gewesen ist; es ist ein selten feines Bildchen, klar und hell in der Farbe und von subtilster Ausführung; die schon etwas manierirte Gewandung des Engels macht es wahrscheinlich, dass es ein Werk späterer Zeit, etwa der neunziger Jahre ist. (Crowe & Cavalcaselle III, 201 erwähnen ein kleines Verkündigungsbildchen der weiland Puccinischen Sammlung in Pistoja. Sollte dieses vielleicht nach Petersburg gelangt sein?). Von gleich guter Qualität ist das Werk Botticelli's. Dieses kleine Bild von vier Abtheilungen zeigt auf den beiden mittleren, die zusammen so gross sind wie jeder der beiden Seitentheile, die Verkündigung; auf der rechten Abtheilung sehen wir den heiligen Hieronimus, auf der linken die Heiligen Franziscus und Benedict (?). Es ist ein ausgezeichnetes kleines Werk der späteren Zeit, scheint völlig intact zu sein, ist aber leider mit einem dicken schmutzigen Firniss bedeckt. Von Florentinern ist noch Angelo Bronzino durch ein im Ton sehr kaltes, michelangeleskes Bild, eine heilige Familie mit dem kleinen Johannes, vertreten und von Andrea del Sarto's Bild im Louvre: Maria auf der Erde sitzend, das Kind auf den Knieen haltend, mit Josef, Elisabeth und dem kleinen Johannes, findet sich eine gute Schulwiederholung.

Das bedeutendste italienische Bild der Sammlung ist aber ohne Zweifel

ein Lionardo genannter Jünglingskopf. Waagen setzt dies Portrait in die erste Zeit des Mailänder Aufenthaltes und bemerkt, dass eine Wiederholung davon im Besitze des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth existire. Leider war eine genaue Untersuchung des Bildes völlig unmöglich; es hängt unter Glas gerade einem Fenster gegenüber und der Beschauer sieht immer mehr von sich selbst als von dem Bilde. Es abzunehmen wurde nicht gestattet. Meiner Ansicht nach liess sich nur soviel feststellen, dass es, wie so viele Leidensgefährten, die den Namen Lionardo tragen, diesen Namen wohl nicht beanspruchen darf. Dazu ist die ganze Behandlung doch zu kleinlich, zu subtil, zu sorgfältig. Dennoch ist es ein Bild von geradezu fascinirendem Reiz, einestheils wegen des herrlichen Kopfes mit dem unbeschreiblichen lionardesken Lächeln und den sinnenden Augen, anderntheils wegen der raffinirt feinen Farbenzusammenstellung, die wohl von Lionardo selbst inspirirt sein mag. Ein wunderschöner Jüngling ist dargestellt, auf dem reichen, in Ringeln gelockten Haar einen Kranz oder Schmuck, gehüllt in ein schwarzes pelzgefüttertes Gewand mit goldenen Lilien, das carminrothe Unterärmel hat und am Halse durch einen silbergrauen Kragen abgeschlossen ist. Kein Terborch ist coloristisch feiner zusammengestimmt! Der Fleischton: warmgelb mit ganz weichen grauen Schatten modellirt, erinnert am Meisten an die Weise Boltraffio's in seinen besten Werken. Dies Bild muss jedenfalls zu den allerschönsten Werken der Mailänder Schule gezählt werden, die uns erhalten sind!

Nahebei hängt die lebensgrosse Halbfigur des Apostels Jacobus Maior mit der Bezeichnung Andreae Orvietani. Waagen las Nicolae Orvietani und sagt: „Dieser mir unbekannte Maler, welcher nach der ganzen Kunstform gegen Ende des 15. Jahrhunderts gearbeitet haben möchte, ist von tiefem Gefühl, ein geschickter Zeichner und in dem Roth und Grün der Gewänder von grosser Kraft. Die Art des Fleischtons erinnert sehr an Niccolo Alunno.“ Auf diesen Meister ist Waagen wahrscheinlich nur des gleichlautenden Vornamens wegen gekommen. Von einem Andrea Orvietanus, wie ich den Namen las, habe ich auch noch nie etwas gehört; dieser Name wird sich wohl auch nur auf den Stifter des Bildes beziehen, denn dieses ist so im Charakter der späteren Werke des Ambrogio Borgognone, dass es meinem Dafürhalten nach diesem Meister zugewiesen werden muss.

Ein kleines, dem Perugino zugeschriebenes Bild, die sitzende Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, kräftig braun im Ton, erschien mir als ein recht gutes Werkstattbild. Unter dem Namen des Garofalo findet sich eine Anbetung der Hirten, ein Bild, das wohl schon dem 17. Jahrhundert angehört, unter dem Namen des Ortolano die Mannalese nach dem Stiche Marc Anton's, nicht von ihm, aber ferraresisch aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Zwei kleine trecentistische Bilder sind beide sienesischen Ursprungs; das eine zeigt die thronende Madonna mit den Heiligen Paulus und Johannes, das andere, dem Taddeo di Bartolo Fredi zugeschriebene, ist ein Triptychon. Von späteren Bildern findet sich ein selten schöner Tintoretto: Kniestück eines weissbärtigen Feldherrn, ein

Werk von allererster Schönheit; als solches wird es schon von Waagen gepriesen, der in dem Dargestellten den Andrea Doria vermuthet. Ganz anderer Meinung bin ich aber über das andere dem Tintoretto zugeschriebene und von Waagen gleichfalls hochbelobte Bild, der Aufschrift nach das Portrait des Aloisius Garzonus, Statthalters von Aetolien. Lebhaft bewegt und kräftig im Ton ist es mir für Tintoretto zu roh in der Auffassung und möchte ich eher an einen Künstler wie Pietro della Vecchia denken. Noch zu erwähnen sind eine kleine heilige Familie von Bartolommeo Schidone, zwei gute Bilder von Guido Reni, eine Ruhe auf der Flucht in grosser Landschaft, ein vorzügliches Werk des Francesco Albani und heilige Familien von Baroccio uud Agostino Carracci.

3. Hier fügt sich am besten eine kurze Erwähnung der Sammlung Yussupoff ein. Das Riesenpalais des Fürsten befand sich mitten in einer theilweisen Umgestaltung und Restauration, und darunter hatte auch die lange Bildergalerie zu leiden, deren Bilder zum Theil hinter einander aufgeschichtet waren. Die Sammlung ist reich an guten Niederländern, unter denen zwei herrliche Portraits von Rembrandt aus den sechziger Jahren den Glanzpunkt bilden, enthält an Italienern aber nur späte oder der Qualität nach unbedeutende Bilder. Zu erwähnen sind einige Werke von Domenichino, eine heilige Familie von Carletto Cagliari, einige ausgezeichnete kleine Bilder von Tiepolo, ebensolche von Canaletto und zwei Madonnen von Sassoferrato. Am interessantesten von allen dort befindlichen italienischen Bildern erschien mir ein Frauenportrait, das freilich so stark ausgetupft und übermalt ist, dass sein Schöpfer nur noch zu ahnen ist. Der ganzen Auffassung nach scheint es mir auf Lotto zurückzugehen.

4. Staatsrath Delaroff besitzt auf seinem Landsitze in Pawlowsk ein besonders in der Landschaft für den Meister characteristisches Werkchen des Basaiti: ein mit vollem Namen bezeichnetes Ecce homo. Ferner eine Lunette mit Gott Vater, die dem Bonifazio II am nächsten steht, dann die Gestalten des heiligen Ludwig und der heiligen Lucia aus der brescianischen Schule, vielleicht von Giov. Batt. Moroni. Ganz in der Art des Bacchiacca ist ein Martyrium verschiedener Heiliger, ein etwas ruinirtes aber gutes Bild. Ein dem Piro della Francesca zugeschriebenes Bild hat meiner Ansicht nach mit diesem Meister gar nichts zu thun. Es ist ein männliches Profilbild nach rechts auf blauem Grunde, sehr blass in der Farbe; ein breit und etwas roh, aber sehr geschickt gemachtes Bild, das aber wohl nur decorativem Zweck gedient hat und nicht Anspruch auf einen grossen Namen machen darf.

5. Unstreitig die feinste Privatsammlung, die mir in Petersburg zu Gesicht gekommen, ist diejenige des Grafen Orloff Davidoff, dessen mit dem behaglichsten Comfort ausgestattetes Palais den Besucher beim Eintritt schon ahnen lässt, dass er hier nur Gutes findet. Es ist eine kleine, aber mit feinem Verständniss und grossem Geschmack zusammengestellte Sammlung von Italienern und Holländern aus ihren Glanzepochen



und darunter ist manches hervorragende Werk. Das halbe Dutzend italienischer Bilder enthält nur characteristische Werke von guten Meistern; nur für eines derselben ist es mir nicht möglich, einen Namen zu finden, doch bin ich überzeugt, dass auch dieses leicht zu bestimmen ist, sobald man nur etwas Vergleichungsmaterial bei der Hand hat. Es ist dies ein „Christus im Grabe“, gehalten von einem alten Manne in gelbem Gewande, Halbfiguren und wohl ein Bruchstück aus einer Grablegung. Die Typen der Köpfe weisen auf Abhängigkeit von der venezianischen Schule, auf den Einfluss Bellini's, das merkwürdige Helldunkel, der ungemein kräftige braune Ton und die scharfe Modellirung lassen mich in ihm aber ein Werk der Schule von Vicenza vermuthen und musste ich dabei an Giovanni Buonconsiglio denken. — Mit der falschen Bezeichnung Joannis Bellini Opus versehen ist ein köstlicher kleiner Hieronimus, vor dem Crucifix kniend, in einer grossartigen Berglandschaft. Fraglos ein ausgezeichnetes Bild des Cima da Conegliano. Von Girolamo da Santa Croce eine etwas flaue aber liebenswürdige kleine Verkündigung.

Auch der Hauptmeister Bologna's im Quattrocento ist durch ein sehr gutes Bild vertreten: Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, Halbfiguren vor einer mit rothem Tuch behängten Ballustrade, klar und hell in der Farbe, von fleissigster Ausführung. Die Bezeichnung Franciscus Francia Aurifex P. A. 1494 ist zum Theil, die Jahreszahl ganz übergangen; die alte echte Bezeichnung wird sich aber bestimmt noch darunter vorfinden, denn das Bild stimmt in seinem ganzen Character genau mit derselben überein. Daneben hängt die fast lebensgrosse Halbfigur Gott Vaters mit der Weltkugel auf den Wolken thronend, ein sehr gutes frühes Bild des Mazzolino. Leider rentoilirt und retouchirt, aber immer noch zu den reizvollsten Portraits zählend, die ich von Andrea del Sarto kenne, ist das Brustbild seiner Frau in hellbraunem Gewande. Durch weiche schwärzliche Schatten modellirt, ist es von höchster Lebendigkeit im Ausdruck.

Aus dem vorstehenden kurzen Ueberblick geht der Reichthum an italienischen Kunstwerken in der Metropole des Czarenreiches zur Genüge hervor; sollte durch denselben die Anregung ausgehen, die Petersburger Kunstschätze einmal einer gründlichen Untersuchung und zusammenfassenden Besprechung zu unterziehen, so würde der Zweck dieser Veröffentlichung erreicht sein.

Das schönste deutsche Buchdruckersignet des XV. Jahrhunderts.

Es ist bekannt, dass die Drucker in den ersten Jahrhunderten der Ausübung ihrer schwarzen Kunst, wie heute manche Verleger, sich neben dem Kolophon, d. h. den typographischen Angaben über Ort, Zeit und Hersteller des Druckes, häufig noch eines bildlichen Zeichens für ihre Officin, eines sogenannten Signets, zu bedienen pflegten. Beides, Kolophon und Signet, fand bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts meist, jedoch nicht immer, seinen Platz am Ende des Buches.

Die Signete sind sehr mannigfaltiger Art, bisweilen bieten sie das Wappen der Stadt oder das des Druckers, symbolische oder rebusartige Anspielungen auf den Druckernamen, hausmarken- oder werkzeugähnliche Zeichen, oft auch mehrere solcher Bildwerke zugleich; zum guten Theile sind uns aber die ihnen zu Grunde liegenden Beziehungen unverständlich. Für eine kunsthistorische Betrachtung gewähren sie, da sie häufig roh und kunstlos ausgeführt und ihre Zeichner meist unbekannt sind, bis jetzt wenig Unterlage, und doch sind nicht alle künstlerisch ganz werthlos, wenn auch ihre Gesammtheit für die Kunstgeschichte nicht so ergiebig werden dürfte wie etwa die „Ex libris“.

Von den Leipziger Druckern des XV. Jahrhunderts haben, soweit man das heut übersehen kann, den Gebrauch eines Signets verschmäht: Marcus und Mauritius Brandiss, Arnold von Köln, Gregorius Böttiger und Melchior Lotter (dieser nur im XV. Jahrhundert), dagegen haben Martin Landsberg (Herbipolensis), Wolfgang Stöckel (Monacensis) und Jakob Thanner dieser Sitte gehuldigt. Und zu diesen tritt nun noch Konrad Kachelofen.

Konrad Kachelofen (Kachelouen, Kacheloffen), auch Conradus Gallicus genannt, druckte mit eigenen, schönen Typensätzen im achten und neunten Jahrzehnt classische, humanistische und scholastische Werke; ein Signet von ihm aber war trotz der nicht unerheblichen Zahl seiner Druckwerke bisher nicht nachweislich.

Ein Zufall führte uns vor Kurzem in die Hände: Parochiale curatorum prestantissimi sacre theologie. necnon iuris pontificij doctoris et artium Magistri ac ecclesie Patauiensis canonici domini Michaelis lochmaier feli-

citer incipit. Am Ende: Impressum Lyptzik per Cunradum Kachelouen Anno domini. Millesimo . cccc . xcvij. 4⁰.

Dieses Buch trägt unter dem Kolophon in Holzschnitt das Signet Kachelofen's in einer für die Zeit fast räthselhaften Schönheit, eine wahre Perle der Kleinkunst: In kreisrunder, schwarzer Umrandung kniet auf dem Rasen, mit einer Schärpe gegürtet, ein beturbanter, bärtiger Türke mit energischen Gesichtszügen. Er hält vor sich zwei Schilde, der rechte (heraldisch genommen) zeigt das Leipziger Stadtwappen, der linke enthält auf schwarzem Grunde die Initialen C und K und zwischen ihnen ein hausmarkenähnliches an ein h erinnerndes Zeichen, dessen aufragender Verticalbalken oben durch einen unbefiederten Pfeil gekreuzt ist: C h K.

Die figürliche Darstellung, Modellirung des Körpers und Kleidung, und der Rasen sind bis in die Einzelheiten geradezu meisterhaft, fein und scharf gezeichnet, hoch über Cranach's Können, und ebenso ist auch der Schnitt künstlerisch vollendet ausgeführt. Wer mag wohl der Schöpfer dieses köstlichen Kleinodes der Kleinkunst sein? Nicht das geringste Zeichen deutet auf den Künstler.

Wenn diese Zeilen auch nur zum Bekanntwerden dieses Bildchens beitragen, so haben sie ihren Zweck erfüllt. Das von uns benutzte Exemplar des Druckes hat in der Jenaer Universitätsbibliothek seinen Standort.

Prof. *D. G. Bauch*-Breslau.

Der Doppelchor der Sebalduskirche in Nürnberg.

Unter Deutschlands Pfarrkirchen mit Doppelchören nimmt neben der Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber und der Johanneskirche zu Nabburg die Sebalduskirche in Nürnberg die hervorragendste Stelle ein. Am Fusse der Burg, im Centrum der Stadt Nürnberg, entstand am Anfange des elften Jahrhunderts die dem Apostelfürsten Petrus geweihte Kapelle, welche wir uns als eine von West nach Ost gerichtete dreischiffige kreuzförmige Basilica werden zu denken haben. In diesem ältesten Gotteshause Nürnberg's wurde der Leichnam des Heidenbekehrers Sanct Sebaldus beigesetzt, dessen Wirksamkeit nicht blos für das Seelenheil, sondern auch für den Wohlstand der Nürnberger von segensreichen Folgen begleitet war. Vom elften Jahrhundert an eilten Tausende zu seinem in der Peterskapelle befindlichen Grabe und ihre milden Gaben trugen nicht wenig dazu bei, dass sich später an der Stelle dieser Kapelle die prächtige Sebalduskirche erheben konnte.

Die Wunderthaten des heiligen Sebaldus finden sich zum ersten Male im Chronicon Augustense 1070 erwähnt und als berühmter Wallfahrtsort wird Nürnberg bereits im Jahre 1072 vom Chronisten Lambert von Aschaffenburg aufgeführt.

In der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entschloss man sich zu einem Neubaue der Peterskapelle und zwar unter Beibehaltung vom Querhause und Ostchore mit dem Altare des heiligen Petrus; so beschränkte sich die Neuanlage auf ein dreischiffiges Langhaus und einen von zwei quadratischen Thürmen eingeschlossenen Westchor, der das Grab und den Altar des heiligen Sebaldus aufzunehmen bestimmt wurde. Auf diese Weise wurde der um 1250 in Ausführung begriffene Erweiterungsbau zu einem doppelchörigen. Die über quadratischen Grundrissen errichteten Thürme gaben den beiden Seitenschiffen der Basilica ihre Breite an und wenn wir heute die zwei gewölbten Abseiten von grösserer Weite als das Mittelschiff beim Langhause von Sanct Sebaldus finden, so ist dies nicht mehr die ursprüngliche Anlage frühgothischen Baustiles, sondern eine spätere Erweiteruug. Im Jahre 1274 war der Westchor vollendet und es erfolgte durch den Erzbischof von Bamberg die Consecration des daselbst errichteten Sanct Sebaldus-Altares. —

Die nächste Bauthätigkeit galt dem Südthurme, welcher um 1300 und dem Nordthurme, der bis zur durchbrochenen Steingalerie um das

Jahr 1345 seine Herstellung gefunden hat. Gleichzeitig wurde dem mit fünf Seiten des regelmässigen Achteckes geschlossenen Sebaldus-Westchor ein oberer gewölbter Raum, die sich nach dem Mittelschiffe durch das sogenannte Engelschörlein öffnende Löffelholz-Kapelle, aufgebaut. Welchem Heiligen der in dieser Oberkapelle errichtete Altar geweiht worden, ist uns unbekannt; beliebt war es aber im ganzen Mittelaltar, in derartig hochgelegenen Kapellen den Altar des Erzengels Michael aufzustellen, wie solches beim Münster zu Freiburg im Breisgau thatsächlich der Fall gewesen. Die bis zum heutigen Tage erhaltene Bezeichnung des Engelschörleins beweist uns, dass wir auch in Nürnberg den Altar und Chor Sanct Michael's oberhalb des Sebaldus-Westchores anzunehmen haben. Der Name des Stadtheiligen Sebaldus trat nach Fertigstellung des Erweiterungs- und Neubaues an Stelle des ursprünglichen Patrones Sanct Peter, dieser verblieb aber dem geosteten Chore und dem daselbst aufgestellten Hochaltare des Gotteshauses. Die ganz gleiche Erscheinung finden wir in der Stadt Ansbach bei der Collegiat-Stiftskirche, deren erste Weihung zu Ehren der Gottesmutter Maria im Jahre 1065 stattgefunden, der Hochaltar des Chores trug stets ihren Namen, während das Gotteshaus vom Tage der Heiligsprechung des Ansbacher Stadtheiligen Gumpert 1195 auch dessen Namen erhielt und heute noch trägt.

Schon bald genügte auch die erweiterte Sebalduskirche nicht mehr die vielen Gläubigen aus Stadt und Land aufzunehmen, so entschloss man sich zu einer abermaligen Erweiterung und diese konnte nunmehr nur nach der Ostseite, wo sich das Rathhaus befand, erfolgen; der romanische Sanct Peterschor mit dem Hochaltare des Apostelfürsten wurde im Jahre 1361 abgebrochen und jetzt errichtete man eine dreischiffige Hallenkirche mit Chorumgang, aber ohne Kapellenkranz, eingedenk dessen, dass man nur eine Pfarrkirche ausbaute und keiner Altäre für die zahlreichen Priester eines Collegiatstiftes bedurfte. Der innere Apsidenraum des neuen Ostchores wurde mit fünf Seiten des regelmässigen Achteckes geschlossen, während der Umgang mit neun Seiten eines Sechzehneckes construirt wurde. Im Jahre 1377 war dieser Erweiterungsbau vollendet und zweifelsohne wurde der neue Hochaltar wiederum dem Apostelfürsten geweiht, auch sind wir wohl berechtigt, den ganzen Ostbau als Sanct Peterschor zu bezeichnen. —

Um die Wallfahrt zum Grabe des heiligen Sebaldus zu erleichtern, wurde im Jahre 1397 ein gothischer Sarcophag aus mit Gold- und Silberblech überzogenem Holze neu angefertigt und die seither im Westchore in Verbindung mit dem dortigen Altare befindlichen Gebeine des Stadtpatrones jetzt im Mittelschiffe des prächtigen Ostchores zur Aufstellung gebracht. Erst im Jahre 1508 fertigte alsdann der berühmte Peter Vischer mit seinen Söhnen den kostbaren auf acht Pfeilern ruhenden Baldachin nebst den Reliefs aus der Legende des heiligen Sebaldus.

Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1895—1896.

I.

Italien. Lange Jahre hindurch wurde an dieser Stelle zuerst und vor Allem der Arbeiten de Rossi's gedacht; sie bedeuteten fast in jedem unserer Berichte nicht blos die pars magna, sondern die pars maxima dessen, was auf dem Gebiet der christlichen Archäologie geleistet werde. Dass die Forschung nach des grossen Meisters Tode in Rom sich nicht auf der nämlichen Höhe werde halten können, das war vorauszusehen und kann an sich keinen Vorwurf begründen: einen Mann wie de Rossi schenkt uns das Geschick nicht sobald wieder. Immerhin kann es scheinen, als ob der Verfall ein rascherer und auffälligerer, als nöthig war, ist und als ob an massgebender Stelle das Interesse mangele, welches den Betrieb der auf die Aufdeckung und Erforschung der christlichen Alterthümer gerichteten Studien doch noch auf eine längere Zeit schützen und erhalten könnte. Der Tod hat neue Lücken gerissen — von den Schülern de Rossi's sind nun auch Nicola Scagliosi (geb. zu Rom 1853, gest. 1895, Jan. 29), Assistent Visconti's an dem vaticanischen Münzcabinet, und Mariano Armellini (gest. 1896, Februar 24) dahingegangen — und es sieht nicht danach aus, als ob Rom im Stande sei, alle diese Verluste aus seiner eigenen Mitte zu decken.

Um so dankbarer muss man den Männern sein, welche das Werk de Rossi's wenigstens so gut es geht fortzusetzen trachten. Sie haben sich zusammengefunden, um dem „Bullettino di Archeologia cristiana" in dem „Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana" eine Fortsetzung zu geben, von der bis jetzt der erste Jahrgang (1895) vollständig und der zweite (1896) zur Hälfte erschien. Ich gebe zunächst eine kurze Uebersicht des hier Gebotenen.

In I1 berichtet Michele Stefano de Rossi über die von der pontificia Commissione di sacra archeologia in den Katakomben vorgenommenen Arbeiten. Dieselben erstreckten sich auf das Coemeterium von S. Ermete, wo eine Grabstele mit dem guten Hirten und das 1844 von de Rossi ge-



sehene und seither verloren geglaubte Fragment der ältesten mit dem constantinischen Monogramm geschmückten Grabschrift aus dem Consulat eines Gallicanus (wahrscheinlich 330, nicht 317 und noch weniger 298 [Faustinus und Gallus] de Rossi Inscr. Christ. I n. 26), weiter ein Fragment der Damasischen Grabschrift der Märtyrer Protus und Hyacinthus gefunden worden. — I, 17 bringt Oratio Marucchi neue Beobachtungen über die in den letzten Jahren so viel besprochene Aberciusinschrift, deren im Mus. Lateranense bewahrtes Bruchstück hier zum ersten Male (Tav. III—VI) in natürlicher Grösse photographisch reproducirt wird. — I, 42 beschäftigt sich P. Grisar mit den umbrischen Marmorariern des 12. Jhs., worüber Herr v. Fabriczy bereits im Rep. f. Kw. XIX 288 berichtet hat. — I, 58 vertheidigt Crostarosa von Neuem die auch von de Rossi und mir (Gesch. d. chr. Kst. I, 411) angenommene Ansicht, dass die beiden Frauen auf dem Mosaik in S. Pudenziana nicht (wie Garrucci glaubte) Personificationen der Kirchen ex circumcisione und ex gentibus seien, sondern Portraits der heiligen Pudentiana und Praxedis, und er sucht dann weiter festzustellen, dass der architektonische Hintergrund dieses berühmten musivischen Gemäldes nicht eine Idealstadt, sondern die Domus Pudentiana darstelle. — I, 68 untersucht Cavalieri die von Krebs und Wessely in den egyptischen Grabfunden zu Berlin und Wien entdeckten beiden, für die Geschichte der Christenverfolgungen so hochinteressanten Libelli zweier Libellatici aus der decischen Zeit. — I, 74 erhalten nur über ein in S. Cyriace aufgedecktes Cubiculum mit historischen Graffiti's Mittheilungen E. Stevenson's, welche den ganzen Scharfsinn und die saubere methodische Forschung dieses ausgezeichneten Nachfolgers de Rossi's zeigen. — I, 106 berichtet Jelić über den ersten christlich-archäologischen Congress zu Spalato und Salona (s. u.). — I, 112 kündigt Eug. Müntz eine Publication der in den Zeichnungen der Bibl. Barberiniana erhaltenen alten Fresken von S. Paolo-fuori-le mura an, über deren Alter die allerwidersprechendsten Angaben umgeben. Müntz findet starke Anklänge an die ausgehende altchristliche Kunst und setzt sie theilweise vor das Jahr 1000. Es sollte mich nicht wundern, wenn sich in diesen Wandgemälden neue Zeugen der die altchristliche Tradition bewahrenden und mit der Reichenau und S. Angelo in Formis ausgehenden indigenen Kunstübung herausstellen werden. — I, 114 Wilpert über einen Silberdiscus des vaticanischen Museums mit dem (ganz unbekleideten) Daniel zwischen den Löwen. — I, 116 Stevenson über Delattre's neueste Ausgrabung eines bemalten Hypogeums in Karthago, wo Delattre eine vorbyzantinische Darstellung des heiligen Cyprian gefunden zu haben glaubt. — I, 127 setzt Grisar seine umbrischen Studien mit einer Untersuchung über den Tempel des Clitumnus und die Kirche zu Spoleto fort. — I, 147 desgl. Jelić seinen Bericht über den ersten Congress. — I, 172 unternimmt R. Kanzler eine Reconstruction der Krypta des heiligen Felicissimus und Agapetus im Coemeterium des Praetextatus (Tav. IX—X). — Aus den Verhandlungen der Conferenze di archeologia cristiana, denen gegenwärtig der

Abt D. Giuseppe Cozza-Luzi präsidirt, sei hervorgehoben: I, 118, Grisar über die in Eton College in England gefundene und zuerst von Middleton (Remains of ancient Rome 1892) erwähnte älteste und s. Z. auch von de Rossi besprochene Zeichnung der alten vaticanischen Basilika (11. Jh.?). — II. 164, Geffroy über eine von Ducange publicirte und auf Constantinopel bezogene Säule. — II. 164, Graillot über eine Altarmensa und ein eine Kirchenapside darstellendes Marmorrelief, Beides africanische Funde. Schon früher war auf einem Mosaik der Basilika in Tebessa eine ähnliche Darstellung gefunden worden. (Bull. de l'Acad. d'Ipp. 1882, pl. VII). — II, 165, interessante Mittheilung Dressel's über eine Lampe mit dem bekannten Stempel ANNISER, welche den Namen FIDELIS bietet. Bekanntlich ist die Bedeutung des Stempels lange controvers gewesen (vergl. m. Rf. d. chr. Alterth. II. 270). Jetzt erklärt Dressel auf Grund einer in Wien gefundenen Lampeninschrift die Sigla: Annii Serapiodori und sieht in dem Fidelis eine Bezeugung des christlichen Bekenntnisses des Fabrikanten. Gewiss mit Recht, doch sehe ich Fidelis auch hier als die Bezeichnung des neu getauften Christen an. — I. 168/169, Marucchi polemisirt gegen die Ansicht de Waal's, welcher in dem Sotterraneo unter S. Sebastiano, der sog. Platonia der Apostelfürsten, nur die Grabstätte des hl. Quirinus sieht und vertheidigt die herkömmliche Ansicht, freilich mit der Modification, dass er auch die Beisetzung des hl. Quirinus an dieser bereits durch die Apostelleiber geheiligten Stätte annimmt. Ueber diese Dinge hat sich dann Orazio Marucchi in einer eigenen Schrift des Weiteren verbreitet.[1]) — II, 14: Marucchi über den Dom zu Parenzo und die neuesten Ausgrabungen desselben, welche den Grundriss der ursprünglichen Anlage klarstellten (Tav. III), desgl. über die in dem Dom befindlichen Mosaiken. — II 27: Le Blant über die Acten des Martyrs Phileas. — II 34, Mazzanti: Reconstruction des Pulpito Gregor's IV in Castel S. Elia bei Nepi. — II 41: Rohault de Fleury über die Lage und den Bau der ehemaligen Andreaskirche im Vatican, die, eine Rotunde, rechts vom Atrium lag (Restauration Tav. VI). — II 52: Crostarosa giebt ein Verzeichniss der auf den Dachziegeln von S. Maria Maggiore beobachteten Stempel. Es ergiebt sich aus dieser merkwürdigen Zusammenstellung die Thatsache, dass bei einem christlichen Kirchenbau des 4. Jahrhunderts vorzugsweise römische Ziegel der drei ersten Jahrhunderte verwendet werden. Dieses Factum wird daraus erklärt, dass im 2. Jahrhundert eine Ueberproduction an Ziegeln in Rom stattfand, im 3. Jahrhundert wenige fabricirt wurden und man von dem Vorrath der Vorhandenen bis ins 4. Jahrhundert das Bedürfniss bestritt. Es mussten also grosse Magazine existiren, in denen Fabricate des 2. Jahrhunderts sich lange erhielten, wenn man nicht annehmen will, dass das Dach von S. Maria Magg. (wie dasjenige von S. Agnese und S. Costanza) schon vor dem 4. Jahrhundert construirt war. — II, 94,

[1]) Marucchi, Orazio, Le Memorie di St. Apostoli Pietro e Paolo nella Città di Roma. Rom. 1894.



Stevenson über ein von Delattre in Karthago aufgedecktes Hypogeum mit Malereien[2]) (vergl. oben).

Man sieht, dass die neue Zeitschrift manches Wichtige und Interessante bringt; wünschen wir ihr ein langes und kräftiges Leben, das ihr um so sicherer sein wird, wenn sie es versteht, über den Kreis der jetzt doch ziemlich in den Hintergrund tretenden stadtrömischen Ausgrabungen hinaus auch die ausserrömischen Alterthümer in ihren Bereich zu ziehen.

Was Rom sonst an italienischen Beiträgen aufzuweisen hat, ist nicht sehr viel. An erster Stelle steht immerhin das neue Werk des P. Germano, welches ein vollständiges Bild der bekannten Ausgrabungen im Hause der Märtyrer Johannes und Paulus giebt.[3]) Ein ausgezeichneter Schüler De Rossi's, der geistvolle Barnabit G. Semeria, den administrativer Unverstand aus Rom nach Genua verbannt hat, hat eine populär geschriebene Verständigung über Ziel und Absicht, Methode und Ergebniss der christlichen Alterthumswissenschaft geschrieben.[4]) Verdienstvoll und auch für die Ikonographie der ersten Jahrhunderte beachtenswerth ist die Abhandlung des Herrn Franchi de'Cavalieri über die berühmten Martyrarten der hl. Perpetua und Felicitas.[5]) Eine mehr auf grössere Kreise berechnete Betrachtung über die Basilika lieferte der Palermitaner Domherr Vinc. di Giovanni.[6]) — Wichtiger ist der Bericht, welchen der römische Architect G. B. Giovenale über die Restaurationsarbeiten in S. Maria in Cosmedin zu Rom giebt,[7]) der Schrift ist eine Ansicht des Innern beigegeben, wie es nach der Absicht der restaurirenden Commission sich gestalten soll. Das Project macht einen guten Eindruck, scheint aber, soweit ich mich im Frühjahr 1896 überzeugen konnte, von der Verwirklichung noch ziemlich entfernt zu sein. Bei diesen Restaurationsarbeiten sind einen Meter tief unter dem heutigen Fussboden das alte Paviment aus Opus Alexandrinum, über welches Eugen II 814 das jetzige legen liess, und am Triumphbogen wie an den Chorwänden Reste der aus der Zeit S. Nikolaus I (858—867) stammenden Malereien (Christusbild zwischen Engeln und Apostelbildern) entdeckt worden, worüber die A. Z. 1896; Beil. No. 22 berichtet hat. — Die Thätigkeit unserer berühmten Freundin, der Gräfin Caetani-Lovatelli hat sich auch in den letzten Jahren hauptsächlich der antiken Kunst zugewendet, doch ist auch die christliche Archäologie nicht ganz leer aus-

---

[2]) Darüber hat Delattre berichtet in seiner Schrift L'antique Chapelle soutterraine de la colline de S. Louis, Paris 1896.

[3]) P. Germano. La Casa Climontana dei Martiri Giovanni e Paolo. Roma 1895.

[4]) Semeria, G., L'archeol. cristiana, il suo fondatore, i suoi metodi e resultati. Siena 1895.

[5]) Franchi de' Cavalieri. La Passio ss. Perpetuae et Felicitatis, Rom u. Freib. i. B. 1896.

[6]) Giovanni, Vinci. di, Le Basiliche cristiane. Conferenza Palermo 1895.

[7]) La Basilica di S. Maria in Cosmedin. Estr. dall'annuario dell'associazione artistico fra i cultoni di architettura. V. Rom. 1895.



gegangen. Der geistvolle Aufsatz über eine antike Larva convivalis beschäftigt sich mit den frühesten Darstellungen der Todtengerippe und kann künftighin da nicht übersehen werden, wo die Anfänge des mittelalterlichen Todtentanzes zu ermitteln sind.[8]) Ganz dem christlichen Mittelalter gewidmet ist dann der reizende Aufsatz über den Kreuzgang von S. Paolo, in welchem der Leser trotz seiner Kürze die kenntnissreiche und poesievolle Behandlung eines jeden Sujets bewundert, welches die feine Hand der Verfasserin anfasst.[9])

Die so lange vernachlässigten Katakomben Sicilien's haben in den letzten Jahren in ganz besonderer und erfolgreicher Weise die Aufmerksamkeit italienischer und deutscher Forscher auf sich gezogen. Der thätige und gelehrte Vorstand des Syrakusaner Museums, P. Orsi, ist mit gutem Beispiel vorangegangen, und hat in Verbindung mit dem in unseren Berichten schon mehrfach genannten ausgezeichneten Forscher Jos. Führer in München die Syrakusaner Katakomben, bes. S. Giovanni und die von Führer neu gefundene Grabstätte untersucht.[10]) Liegt das wesentliche Ergebniss der Arbeiten auf dem Gebiete der Topographie der syrakusanischen Nekropolis und der Epigraphik, so geht auch die Archäologie der christlichen Kunst dabei nicht leer aus. Interessant ist namentlich das von Führer beschriebene Gemälde mit der Krönung einer Heiligen durch Christus und die Darstellung Petri und Pauli. Den christlichen Inschriften von Syrakus hat denn jetzt, nach Kaibel, wieder der syrakusanische Geistliche Prof. Strazzulla seine Aufmerksamkeit zugewandt.[11]) Demselben fleissigen

---

[8]) Emilia Caetani-Lovatelli. Di una piccola Larva convivale in bronzo. (Estr. dei Monum. artisti pubbl. per cura della R. Acc. dei Lincei, V). Rom. 1895.

[9]) Dieselbe. Nel Chiostro di S. Paolo (Nuov. Antol. Vol. LXIII. Ser. IV, 1 magg. 1896). In deutscher Uebers. von der „A. Z.“ mitgetheilt. — Die in unserem vorigen Bericht erwähnten Nuova Miscellanea (Roma 1894) sind seither auch in's Deutsche übersetzt worden: Gräfin Emilia Caetani-Lovatelli, Dr. phil. h. c. (Die Hallenser Universität hat bekanntlich der Gräfin das Ehrendoctorat der Philosophie zuerkannt.) Antike Denkmäler und Gebräuche. Autorisirte Uebersetzung aus dem Italienischen von Clara Schoener. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. R. Schöner. Leipzig, Verlag von Gg. Freund, 1896.

[10]) P. Orsi. La catacomba Führer nel predio Adorno-Avolio in Siracusa (Estr. della Röm. Quartalschr. IX 1895). Rom. 1895. — P. Orsi Nuove Explorazione nelle Catacombe dis. Giovanni nel 1894 in Siracusa. (Estr. dalle Notizi degli Scari, Dic. 1885). Rom. 1896. 4⁰. — Führer, Jos. Eine wichtige Grabstätte der Katakombe von S. Giovanni bei Syracus. München 1896. — Ders. Zur Grabschrift auf Deodata. Nachtrag zu dem Aufsatze: Eine wichtige Grabstätte der Cat. vom 1. Giov. in Syrac., München 1896. Hr. Hans Achelis hat in der Theol. Lit.-Zeitung 1896, No. 22 die von Führer festgestellte Deodata mit der Martyrin Deodata (Act. SS. 31. Juli VII 187) identificirt und das Martyrium der letzeren als einen aus der Führer'schen Inschrift entstandenen Roman erklärt. In meinen Augen ist diese Achelis'sche Hypothese ein pures mit nichts bewiesenes Phantasiestück.

[11]) Strazzulla, V., Studio critico sulle Iscrizioni cristiane di Siracusa. Sirac. 1895.



und offenbar vortrefflich orientirten Gelehrten verdanken wir eine zusammenhängende Darstellung der neuesten Untersuchungen über die christlichen Grabstätten Sicilien's;[12]) eine grössere und alles umfassende Arbeit über diesen Gegenstand dürften wir von Dr. Führer zu erwarten haben, dessen Studien ich in jeder Weise Förderung und Erfolg wünsche.

Ein sonderbarer Streit hat sich inzwischen über den Schatz des Cav. Giancarlo Rossi in Rom erhoben. In meinem letzten Bericht (Rep. f. Kw. XVIII, 37) hatte ich auf Grund der von J. Helbig in der Revue de l'Art chrétien (1893) publicirten Photographie des Rossi'schen Buchdeckels die Ueberzeugung ausgesprochen, dass es sich hier um kein echtes Werk altchristlicher Kunst handeln könne. Es war die erste öffentliche Bestreitung der Echtheit dieses Fundes, wenigstens eines Theiles desselben. Um dieselbe Zeit, wo das betreffende Heft des Repertoriums gedruckt wurde, veröffentlichte P. Grisar zunächst in der Zeitschr. f. kath. Theol.(1895, II) einen sehr scharfen Aufsatz, in welchem er den gesammten Tesoro sacro Rossi's eine dreiste Fälschung nannte. Die wesentlichsten Gründe, auf welche sich dies Urtheil stützt, sind bereits Repert. XVIII, 77 mitgetheilt worden. Sie sind theils technischer Natur (Fehlen der echten Patina und Mangel der charakteristischen Sprödigkeit altchristlicher Silberplättchen), theils stilistischer (Contrast des überladenen, die constantinische Zeit affectirenden Symbolismus mit dem in Technik und Ornamentik erstrebten Charakter der longobardischen Periode des 8.—9. Jahrhunderts). Der Verfasser hat dann seiner Kritik ausführlicher und unter Beigabe von photographischen Reproductionen der in Frage stehenden Denkmäler in einer in drei Sprachen, deutsch, französisch und italienisch, erschienenen Broschüre vorgetragen[13]).

Den P. Grisar einmal auf Seite der historischen und archäologischen Kritik zu finden, war ein ebenso überraschendes als erfreuliches Ereigniss, und es konnte nicht fehlen, dass die competentesten Beurtheiler dieser Dinge ihre Zustimmung ausdrückten. So ist es geschehen seitens Stevenson's (Nuov. Bull. di arch. crist. I, 126) und selbst seitens Or. Marucchi's, der s. Z., wenn ich nicht irre, in der „Voce della Verità" die Ansicht, als ob der Schatz den ersten Jahrhunderten angehöre, bekämpft und ihn in Uebereinstimmung mit hervorragenden Sachverständigen ins 8. Jahrhundert versetzt hatte (Nuov. Bull. I, 171)[14]). Unter letzteren wird auch G. B. de Rossi angeführt. Ich muss dazu bemerken, dass die Art, wie unser berühmter Meister sich mir gegenüber mündlich stets über den Tesoro Rossi

[12]) Ders. Dei recenti Scavi eseguiti nei cimiteri cristiani della Sicilia, con studi a raffronti archeologici. Palermo 1896.

[13]) Grisar, H. Di un preteso Tesoro cristiano de' primi secoli. Studio archeol., Roma, Spithoever 1895.

— Ders. Un prétendu Trésor sacré etc. eb. 1895. — Ancora del preteso tes. sacr. ed 1896.

[14]) In Deutschland hat auch Achelis, Theolog. Literaturzeitung 1896, No. 11, Grisar vollkommen zugestimmt.



ausdrückte, nichts weniger als zuversichtlich war; ich hatte immer den Eindruck, dass G. B. de Rossi einer Erörterung der Sache aus dem Wege ging und hier etwas nicht in Ordnung zu sein schien.

Die Argumente Grisar's mochten indessen weder den glücklichen Besitzer des Schatzes noch dessen Freunde von der Unechtheit des letzteren zu überzeugen. Sowohl Herr Giancarlo Rossi als die Herren Di-Carlo und Pieralice erhoben sich zur Vertheidigung des Tesoro [15]). Ihre Replik, namentlich diejenige Rossi's und Pieralice's ist nichts als ein unwissenschaftliches und unwürdiges Geschwätz; oder vielmehr schlimmer als das, es werden niedrige Beschimpfungen an die Stelle kritischer Erörterung gesetzt; der Widerspruch Grisar's gegen die Authenticität dieses Grabfundes wird schliesslich zur Verdächtigung seiner Rechtgläubigkeit und zur ausgiebigsten Verketzerung der Jesuiten benutzt. Risum teneatis amici.

Es hat keinen Zweck, sich bei diesen Dingen länger aufzuhalten; es reicht hin, ihrer zu erwähnen, um zu zeigen, wie dem wissenschaftlichen Studium der christlichen Alterthümer doch immer noch durch die Beschränktheit und den Eigennutz gewisser Kreise Hindernisse bereitet werden. Was die Sache anlangt, so kann sie jetzt im Wesentlichen als abgemacht gelten. Ich sage: im Wesentlichen; denn wenn an der Unechtheit der Hauptstücke des Sacro Tesoro des Herrn GC. Rossi heute kein Zweifel mehr bestehen kann, so ist doch immer möglich, ja wahrscheinlich, dass der Schatz auch echte Stücke in sich schliesst, welche den unechten als Introduction zu dienen hatten. Darüber könnte nur eine erneute Prüfung der ganzen Sammlung Sicherheit verschaffen.

Von Lanciani's grosser Publication, der „Forma urbis Romae“, deren Beginn wir Rep. XIII 54 angezeigt haben, sind bis jetzt (Nov. 1896) vier Fascikel, also zusammen 24 Tafeln ausgegeben worden (Mailand, Hoepli). Die Ausgabe erfolgt nicht in systematischer Ordnung, sondern giebt zunächst die schon völlig ausgegrabenen Zonen, um die noch in Ausgrabung befindlichen Zonen s. Z. möglichst vollständig reproduciren zu können. Ueber manche Details erheben sich natürlich schon jetzt Controversen; aber dies kann nicht hindern, dass diese neueste Codificirung der römischen Stadttopographie für alle Archäologen von höchstem Werthe ist. Insbe-

[15]) Msgr. Di-Carlo, Risposta al P. Grisar della Compagnia di Gesù sul suo studio archeologico contra il sacro tesoro del ch. Cav. G. C. Rossi. Tivoli 1896.

— Risposta del archeologo (!) Giancarlo Rossi al P. Grisar d. C. d. G. in quale osò dicalunniare in trilingue stampato falso un sacro tesoro dell' Epoca non sotto al secolo VII (!) dell' era crist., Roma, Tipogr. Kleinbub 1896. — Una rarità del secolo XIX, ossia Un opuscolo in 8°. Grande di 27 pagine in 17 righe scritto contro il sacro Tesoro del Cav. G. C. Rossi, contenente 150 contraddizioni, 144 bugie e certe altre inezie a carico d'Italiani e di Stranieri, di vivi e di morti, di sacre e di profone cose, ecc., ecc. conciata per le feste e per i giorni di lavoro da Giacinto de Vecchi Pieralice e da pag. 264 a pag. 277 vi è inserita una controrisposta al guaito di un 2° opuscolino venuto fuori nell' Aprile 1896 ma natomorte (bezieht sich auf eine kurze Duplik Grisar's). Roma, Tipogr. Sociale 1896.

sondere wird sich auch für die christliche Alterthumskunde der Nutzen des Werks mehr und mehr herausstellen. Die Dimensionen des auf 46 Tafeln von 0,90 × 0,60 m berechneten Planes, sind bedeutend genug, um die Einzeichnung hinreichend grosser und klarer Grundrisse unserer altchristlichen Basiliken zu gestatten. Nach Vollendung des Ganzen wird sich jetzt erst ein anschauliches und gesichertes Bild davon gewinnen lassen, wie die ältesten christlichen Kirchenstiftungen der Stadt sich in das alte Regionensystem einreihen: manche neue Gesichtspunkte dürften sich vielleicht daraus für die Topographie des altchristlichen Rom's ergeben. Möge dies schöne Unternehmen, welches Verfasser wie Herausgeber alle Ehre macht, seinen guten Fortgang haben, und wir bald mit der zweiten noch restirenden Hälfte beschenkt werden!

Es sind durchweg Beiträge zu einer spätern Periode als diejenige, welche uns hier zunächst angeht, welche wir in der von dem wackern und unermüdlichen Anselmo Anselmi in Arcevia (in seiner Nuova Rivista Misena) publicirt sehen. Ich kann darüber hinweggehen, da Herr von Fabriczy darüber zu referiren pflegt. Doch muss ich immer darauf hinweisen, in wie vieler Hinsicht die Studien Anselmi's auch für das Gebiet der kirchlichen Kunst und Archäologie erspriesslich sind. So hat er kürzlich in seiner „Nozze Morici-Merlini“ (30. April 1894) ein interessantes Inventar von 1625 der Kirche S. Girolami, gen. l'Hermita bei Arcevio gegeben. Ich kann bei diesem Anlass nur einmal wiederholen, wie nutzreich es für unseren Gegenstand wäre, wollte Jemand einmal einen kritisch bearbeiteten Thesaurus der uns erhaltenen mittelalterlichen Kirchenschätze bearbeiten. Auch die Studien über die in Umbrien verbreiteten Arbeiten der della Robbia hat Anselmi fortgesetzt, und seine Abhandlung über die Majoliken der Familie in der Provinz Pesaro-Urbino bringt neues und dankenswerthes Material für die Kenntniss der Majolicaaltars.[16])

Aus den italienischen Zeitschriften notire ich erst die wohl meist auf P. Grisar oder P. Benaviene zurückgehenden Aufsätze der „Civiltà cattolica“ 1896: Quad. 1094, p. 217 zur Aberciusinschrift; Quad. 1098, p. 723 über ein Fresco unter der Kirche S. Pudenziana (c. 1000); Quad. 1102, p. 458 über die Kirche S. Maria antiqua in Rom und ihre Lage auf dem Forum romanum, sowie p. 467 über S. Maria nuova, und deren Verschiedenheit von jener; Quad. 1114, p. 463 über eine eucharistische Taube an Firassinoro aus dem 11. Jahrhundert; p. 469 über die Anfänge des heutigen Altartabernakels; p. 474 über die unter den Altarstufen von S. Sabina in Rom gefundenen Sculpturreste aus dem 9. Jahrh. (Stücke von Cancelli); Quad. 1106, p. 219 über Alterthümer der Kirche der Sabina; p. 227 über die Acten der h. Perpetua und Felicitas; Quad. 1110, p. 727 über die Kirche Anastasia in Rom und die Anastasiskirchen in Jerusalem und Constantinopel. Es wird hier nach dem Ursprung der Praerogative gesucht, deren sich der

[16]) Anselmo Anselmi. Le Majoliche dei della Robbia nella provincia di Pesaro-Urbino (Estr. dall'arch. stor. dell'Arte, Ser., II a I., fasc. 6). Rom. 1896.



Titulus S. Anastasiae frühzeitig erfreute und der schon in dem Verzeichniss der römischen Kirchen aus dem 7. Jahrh. bezeugt ist. Grisar sucht den Ursprung dieses Vorzugs in der Beziehung zu dem byzantinischen Hof. Zweifellos ist derselbe jedoch in der Stellung der am Palatin gelegenen Kirche zu dem päpstlichen Hofhalt zu suchen, der, wie wir jetzt wissen, schon bald nach der Uebersiedelung des Kaisers nach Ravenna auf dem Palatin eingerichtet wurde.

Die unermüdliche Thätigkeit unseres Freundes Adolfo Venturi ist in verschiedenen Beiträgen auch der christlichen Ikonographie zu Gute gekommen.[17] Zwei wichtigste Sujets, die Engel und die Verkündigung, haben durch diese Studien eine mehrfach neue und geistvolle Beleuchtung erfahren.

II.

Dalmatien. Ueberaus erfreulich und achtbar ist der ausserordentliche Aufschwung, welchen unsere Studien in Dalmatien und im Littorale gewonnen haben, wo es hauptsächlich die Herren Prof. Fr. Bulič und Jelič sind, welche das heilige Feuer unterhielten. Bulic hat uns seither über den Zuwachs des Museums zu Spalato an Inschriften berichtet,[18] während Jelic ausser Beiträgen zur spätern Kunstgeschichte der Gegend besonders die wichtigen Nachrichten über das Baptisterium von Spalato und das Coemeterium von Manastirine zu Salona geliefert hat.[19]

Die äusserst barbarische Sculptur (der Stifter des Monumentes in Anbetung hingestreckt vor dem auf dem Thron sitzenden, mit einem seltsamen Diadem geschmückten und das Kreuz in der Rechten haltenden Salvator?), welche man in dem Baptisterium gefunden hat, ist ein interessantes Denkmal, in welchem sich spätlongobardische und byzantinische Einflüsse kreuzen.

Für die christlich-archäologische Forschung in Dalmatien war der in den Tagen vom 20. bis 22. August 1894 in Spalato-Salona gefeierte internationale Congress christlicher Archäologen ein Ereigniss ersten Ranges. In verschiedenen Druckschriften (der Herren Prof. Neumann,

---

[17]) Venturi, Adolfo. Ave Maria dell' „Annunciazione“ nella Arte rappresentativa (Nuov. Antol. LXVI, Ser. III, fasc. 1 marzo) Rom. 1895. — Ders. Gli Angioli. Studio iconografico-estetico (eb. LIX, Ser. III, fasc. 1 sett.) Rom. 1895.

[18]) Bulič Fr., Auctarium Inscriptionum 1892—94 in Mus. arch. Salon. Spalati M. (Nachtrag zu den Spalat. Gymn.-Progr. 1885—92) 6 Spal. 1894. Bei dieser Gelegenheit sei auf die für die Geschichte der Centralbauten zu beachtende Dissertation Bulič's: Il Tempio di S. Donato in Zara, Zar. 1884 aufmerksam gemacht, welche er in Verbindung mit Hauser publicirte.

[19]) Jelič, Luca, Raccolta di documenti relativi di Monum. artistici di Spalato e Salona. Spalato 1894. — Ders. Das Coemeterium von Manastirine zu Salona (Röm. Gesch. V) Rom. 1891. — Ders. Interessanti scoperte nel fonte battesimale del battistero di Spalato. (Bull. di arch. e stor. Dalm.) Spal. 1895.

dann der Herren in Spalato[20])) ist über diesen Congress ausführlich berichtet worden. Es ist kein Zweifel, dass ein erster günstiger Effect desselben in der Anregung bestand, welchen diese Versammlung zunächst den Freunden des christlichen Alterthums am Littorale gegeben hat. Sie hat allem Anschein nach auch ausgleichend auf verschiedene Richtungen innerhalb der Vertreter unserer jungen Wissenschaft gewirkt. In den Verhandlungen ist sehr vielerlei, m. E. zu vielerlei geboten worden. Es wurden u. A. folgende Beschlüsse gefasst: 1. es sollen die christlichen Inschriften Oesterreich-Ungarn's und Illyrien's gesammelt und herausgegeben werden; 2. es soll die Herausgabe eines Corpus Monumentorum christianorum in's Auge gefasst werden; 3. die Redaction dieses Corpus soll in die Hände der Herren De Waal, Marucchi und Jos. Wilpert in Rom gelegt werden (sub auspiciis J. B. de Rossi, was nur mehr eine Höflichkeit war, da de Rossi's Leben sich dem Ende schon zuneigte). Mit Einstimmigkeit wurde dann der Antrag angenommen, der Congress solle nach drei Jahren, also 1897, und zwar in Ravenna, wieder zusammenkommen. Was ich darüber denke, habe ich bereits in meinem Jahresbericht von 1895 gesagt. Sollte der Congress wieder im August stattfinden, so wäre seine Abhaltung in dem fieberreichen Ravenna geradezu ein Attentat auf das Leben seiner Theilnehmer. Was die erwähnten Beschlüsse anlangt, so schweigen vorläufig alle Wälder von der Verwirklichung derselben; und so viel ich bemerken konnte, beschäftigt sich Niemand ernstlich mit der Frage, wann, wo und wie der Verwirklichung derselben nähergetreten werden soll. Das war bei der Art, wie man die Sache anfasste, vorauszusehen.

Als erfreulichstes Resultat des Congresses möchte ich die drei Gelegenheitsschriften bezeichnen, welche zur Feier der Versammlung erschienen sind. Die „Ephemeris Salonitana" (Jaderae 1894, 4°) brachte die schönen Abhandlungen von De Waal (über den Fisch auf christlichen Monumenten von Salona), von Hytrek (Epigraphisches), Wehofer (über die decische Christenverfolgung und Novatian), Jelič (über die Märtyrermonumente in Salona); Kirsch (über den Guten Hirten auf salonitanischen Denkmälern); vor Allem die hervorragende und scharfsinnige Arbeit Jos. Wilpert's über die altchristlichen Inschriften Aquileja's. Hier reiht sich die „Ephemeris Spalatensis" (eb. 1894) an, in der wir Berichten von Jelič und De Waal besonders aber dem beachtenswerthen Aufsatze Alb. Ehrhardt's in Würzburg über die altchristliche Thüre von S. Sabina begegnen — hauptsächlich eine Auseinandersetzung mit Berthier (La Porte de Ste. Sabine, Rome 1892) und Zusammenstellung des berühmten Werkes mit der Domthüre von Spalato.

[20]) Brevis Historia primi Congressi Archaeologorum Christianorum Spalati-Salonis habendi. Spal. 1894. — Relazione del I Congresso internazionale degli Archeologi Cristiani tenuto a Spalato-Salona nei giorni 20.—22. Ag. 1894, dal Prof. Dr. G. A. Neumann, primo Segretario dello stesso Congresso (Estr. dal Bull. di arch. e di stor. dalm. 1894. Fasc. 8—12). Spal. 1895.



Die „Ephemeris Bihačensis“ (eb. 1894) bringt endlich eine Reihe Mittheilungen über christliche Denkmäler aus der Umgegend Salona's, besonders aus Zara und Sebenico.

Die Mitglieder des Congresses werden ganz besonders Herrn Prof. Jelič verbunden gewesen sein für die neue Ausgabe seines Führers durch Spalato und Salona, aus welchem ein Auszug mit Beschreibung des Museums von Salona publicirt werde.[21])

Man sieht, dass die Dalmatiner Freunde es weder an Mühe noch an Kosten haben fehlen lassen, um die Vertreter der christlichen Archäologie würdig auf ihrem classischen Boden zu empfangen und sie in geeigneter Weise rasch mit Allem bekannt zu machen, was diese köstliche Küste an demselben Orte, wo der Letzte unter den grossen Christenverfolgern des römischen Alterthums lebte und starb, an Erinnerungen an die Jugendzeit des Christenthums bietet.

Dass dieser dalmatinische Boden reich ist an römischen Funden aller Art, ist bekannt; das „Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata“ fährt unter der Redaction des Prof. Fr. Bulič fort, über diese Funde Buch zu führen; es sind namentlich zahlreiche profane Inschriften, welche hier mitgetheilt werden, aber auch die „Christiana“ gehen nicht leer aus.

Mit dem Dom von Parenzo und seiner Restauration beschäftigten sich neuerdings in polemischem Sinne gegen Giac. Boni's Ansichten die beiden Broschüren von Paolo Deperis und Andr. Amoroso; letzterem verdanken wir namentlich willkommene Aufklärungen über das altchristliche Coemeterium von Parenzo.

III.

Griechenland. Der Director des christlichen Museums Dr. Georg Lampakis giebt in periodischen Blättern Notizen von dem Zuwachs, welchen seine Sammlung von Jahr zu Jahr erfährt. Demselben fleissigen und auch in der deutschen Litteratur sehr bewanderten Forscher verdanken wir eine zusammenhängende Darstellung der christlichen (speciell griechischen bezw. byzantinischen) Hagiographie der ersten neun Jahrhunderte[23]). Es ist allerdings mehr ein raisonnirender Katalog als eine eigentliche Geschichte, welche hier geboten wird. Aber die Berücksichtigung zahlreicher im Abendland wenig oder gar nicht bekannter, besonders auch numismatischer Denkmäler giebt dem Werke seinen Werth; man wird es bei Studien über diesen Gegenstand nicht bei Seite lassen dürfen.

---

[21]) Jelič Guida di Spalato e Salona. Con 28 tavole. Zara 1894. 12⁰ und daraus apart: I. R. Museo Archeologico Salonitano, eb.

[22]) Boni, Giac., im Archiv. stor. dell' arte, Rom. 1894 VII, fasc. II. — Deperis, Paolo, Ancora del Duomo di Parenzo e dei suoi Musaici. Parenzo 1895. — Amoroso, Andr., L'antico Cimitero cristiano di Parenzo. Parenzo 1895.

[23]) Χριστιανικὴ Ἁγιογραφία τῶν ἔννεα πρώτων αἰώνων (1—842) ἤτοι ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ χριστιανὶσμου μεχρὶ τῆς ἀναστηλώσεως τῶν ἁγίων εἰκόνων. Ὑπὸ Γεοργίου Λαμπάκη. Ἐν Ἀθήναις 1896.

IV.

Frankreich hat in den beiden letzten Jahren sich verhältnissmässig weniger als sonst an unserer Arbeit betheiligt. Mit tiefem Bedauern sahen wir Aug. Geffroy (geb. zu S. Louis, gest. 14. August 1895 zu Bièvres, Seine et Oise) aus diesem Leben scheiden. Zweimal Director der französischen Schule in Rom, hat er in dieser Stellung sich die allgemeinen Sympathien erworben. Er war im edelsten Sinne ein edler Franzose; der feinen Urbanität des Aeusseren entsprach eine sich nie verleugnende Vornehmheit der Gesinnung. In seiner Amtsführung hat er dem Studium der christlichen Antiquitäten stets liebevolle Aufmerksamkeit zugewandt, obgleich sein eigenes Arbeitsfeld ein anderes war. In schwierigen Zeiten, wo die Stimmung der Italiener gegen die Franzosen und vice versa nicht immer günstig war, hat er es verstanden, die besten Beziehungen zu der römischen Welt zu unterhalten, auch sein Verhältniss zu uns Deutschen war durch politische Voreingenommenheit niemals getrübt. Ich bewahre diesem wackern Gelehrten und den langjährigen Beziehungen, welche mich mit ihm verbanden, die allerbeste Erinnerung.

Während Geffroy dahinging, weilt, Gott sei Dank, noch sein Vorgänger in der Direction der École française unter uns. Herr Edmond Le Blant ist trotz der Jahre, welche sein Haar gebleicht, noch immer thätig. Seine Publicationen aus den beiden letzten Jahren beziehen sich zum Theil mehr auf die Litteratur der christlich-römischen Zeit als auf die eigentlichen Alterthümer, denen vorzüglich nur die kleine Abhandlung über Darstellungen des Opfers Abraham's angehört.[24]) Indessen steht, nach der Ankündigung in der Academie des Inscriptions und persönlicher Mittheilung wieder eine grössere Veröffentlichung specifisch antiquarischen Charakters bevor. Wünschen wir dem hochverehrten Nestor der christlichen Alterthumsforschung noch ein ad multos annos.

Die byzantinische Kunstgeschichte findet sich bereichert in den Abhandlungen Millet's über Trapezunt und Schlumberger's über byzantinische Münzen[25]).

Von dem lebhaften Interesse, welches die griechische Kirche und ihre Alterthümer den französischen Archäologen einflössen, zeugen dann die in den „Mélanges d' archéologie et d'histoire“ enthaltenen Beiträge, aus welchen wir L. Duchesne's hervorragende Studie über das Aberciusepitaph, Cumont's äusserst sorgfältige Untersuchung über die christlichen Inschriften Kleinasiens (beide Mél. 1895 XV 155, 245), Duchesne's

[24]) Le Blant, Edm., Sur. deux Déclamations attribués à Anenticien. Note pour servir á l'histoire de la Magie (Mém. de l'Acad. du Jesu. XXXIV, 2). Paris. 1895. — Derselbe. De quelques représentations du sacrifice d'Abraham. (Rev. archéol. 1896, III Sér. t. XXVIII 154).

[25]) Millet, Gebr. Les Monastères et les Églises de Trèbizonde (Bull. de Corr. héll. XI—XII. Par. 1895, 419—459). Vgl. dazu Strzygowsky, Les Chapiteaux de Ste Sophie à Trébisonda (eb. 517—522). — Schlumberger, Mél. d'archéol. Byzantine. Iere Série. Par. 1895.



weitere Arbeiten über die alten Bischofssitze Griechenland's (eb. 375) und Bertaux' Abhandlung über die muselmännische Kunst in Süditalien (eb. 419, wo sich natürlich mancherlei Berührung mit dem Byzantinismus ergiebt) hervorheben. In denselben „Mélanges" finden wir auch neue und beachtenswerthe Arbeiten über die christlichen Denkmäler Africa's; dabei zählen die Aufsätze von Gsell über Satafis und Thamalla (eb. XV 33; Basilika von Satafis p. 38; christl. Inschriften p. 50); dess. Chronique archéologique africaine (eb. 301; bes. p. 319 ff.) und Duchesnes's über die christlichen Missionen im Süden des römischen Reiches (eb. XVI 79).

Zahlreicher sind die Arbeiten auf dem Gebiet der mittelalterlichen Archäologie, aus denen wir unserer Gepflogenheit nach nur das ikonographische Material herausheben. Da wäre zu erwähnen: Müller, Note sur les caractéristiques des Saints Cosme et Damien, Beauvais 1895; Rohault de Fleury, Fortsetzung des grossen Werkes über die Heiligen des Missale (Archéologie chrétienne des Saints de la Messe et leurs Monuments; I. Le Vierges, Paris 1894 f.); Durand, L'Ecrin de la Vierge, 4 vols., Bruges 1895; Cerf, L'Eucharistie dans les Arts dans l'ancienne province de Champagne, Reims 1895; Bouillet A., Le jugement dernier dans l'art aux douze premièrs siècles (Extr. des Notes d'art et d'Archéologie, Paris 1894; nicht ohne Verdienst, namentlich durch das Eingehen auf die Denkmäler von Autun und Conques, aber doch nicht abschliessend und das ganze Material beherrschend); Chartrain, L'autel de S. Lazare (im Dom zu Sens), Sens 1895; Basset, Les Empreintes merveilleuses (Rev. des traditions populaires, Dec. 1894); Desroches, Le Labarum, Paris 1895; Diehl's Conferenzen über Rom und Ravenna im 6. Jahrhundert (Bull. hbd. des cours et conf., Februar und Mai 1895); Barbier de Montault, über den Altarschmuck in Montauban (Bull. Tarn et Garonne, 1894); P. S., Le diable et l'Enfer (Rev. des traditions pop. 1894, juin); Schlumberger, La Croix byz. des Zaccaria (Mém. Ac. des Inscr. 1895); Petit, Ueber die figurirten Apokalypsen des Mittelalters (in „Moyen-Age" 1896, Mars, mit besonderer Berücksichtigung der Tapisserie im Dom zu Angers); Save, Iconographie et Légendes rimées de la vie de S. Dié, St.-Dié 1896; Soyez, Les Labyrinthes d'Eglises (speziell im Dom zu Amiens), Amiens 1896; Lefustes, La Colonne zodiacale de l'Église de Sauvigny (Mag. pitt. 1895, janv.); Jadart, La Mosaïque du sacrifice d'Abraham au musée de Reims (12. Jahrhundert, sehr interessant als Beleg für das Fortleben der altchristlichen Sujets), Paris 1895. An Inventarien von Kirchenschätzen sind zu verzeichnen: Em. Molinier, Le Trésor de la Cath. de Coire, Paris 1896; Biais, Inv. d'obj. mobil. (1409) d'Angoulème (Bull. Charente 1896); Barbier de Montault, Inv. du Mob. de Messire La Fauche en 1743, Evreux 1895; Jadart et Demaison, Les Reliques de l'Eglise de Martin (Andernes), Caen 1895; Prost, B. Le Trésor de l'abbaye de s. Bénigne de Dijon, Dijon 1896 (Mem. Bourgoign.). Die „Revue de l'Art chrétien" brachte von grösseren hierher einschlägigen Aufsätzen 1895 XXXVIII 35. 108 Jehan de Witte, Nekrolog de Rossi's, p. 42 f.; Berthier über ein acheiropoëtes Madonnen-

bild in Rom, p. 197; Barbier de Montault, Ueber eine Monstranz in Mirebeau, p. 380; p. 460 Delassus, Ueber Ikonographie der Basilika Notre-Dame de la Treille et Saint-Pierre; p. 456 das Grab des h. Dominicus in Bologna; p. 308 Cloquet, Romanische Taufbecken in Tournay u. s. f. (sehr interessante und neue Mittheilungen). — 1896 XXXIX p. 263 Clausse, Ueber die Kirchen von Toscanella; p. 275 und 363 Barbier de Montault Fortsetzung der Studie über die Mosaiken von Ravenna (speziell die der erzbischöflichen Kapelle); p. 302 E. Rupin, Ueber die in hemisphärer Form aus Schmiedeeisen gehämmerte „wunderbare“ Glocke in der Kapelle der h. Jungfrau zu Roc-Amadour (sicher älter als 10. Jahrhundert), eines der interessantesten alten Denkmäler seiner Art; p. 347 Eug. Müntz, Ueber die Papstgräber in Deutschland (Benedict's V in Hamburg, Clemens' II in Bamberg) und in Frankreich; der Anfang einer ausführlichen Studie unseres unermüdlichen Freundes Müntz über die Papstgräber, ein auch nach der belletristichen Leistung Gregorovius' für die Vertreter der mittelalterlichen Archäologie und der Renaissancekunst höchst anziehendes und fruchtbares Thema, zu dessen Wahl und glücklicher Durchführung ich dem Verfasser Glück wünsche.

Aus dem „Bulletin monumental“ hebe ich heraus: 1895, X 226: Barbier de Montault, Ueber die Kanzelsculpturen in N.-D. de Niort; p. 245 Marsaux, Ueber Kanonentafel und eine Casel in S. Nicolas-du-Chardonnet zu Paris; 1896.

Eine der wenigen grösseren Arbeiten ist François Bournaud's „La Sainte Vierge dans les Arts“ (Paris, s. A., aber 1896, Tolra, 4⁰). Ein elegant ausgestattetes Salonwerk, im französischen Geschmack gehalten und gewiss Vielen eine erwünschte und lehrreiche Lecture. In den Text sind zahlreiche leidlich ausgeführte Abbildungen eingedruckt, welche einiges neue und brauchbare Material beibringen. Im Uebrigen kann nicht die Rede davon sein, dass das Buch den Anforderungen entspräche, welche man heute an eine Ikonographie dieses Gegenstandes stellt. Bei einiger Kenntniss der nichtfranzösischen Litteratur, welche über die Ikonographie der h. Jungfrau existirt, wäre der Verfasser im Stande gewesen, etwas Solideres zu liefern.

V.

England-America scheint eine neue systematische Bearbeitung der altchristlichen Kunstgeschichte producirt zu haben, welche mir vorläufig noch nicht zu Gesicht gekommen ist.[26] Ausserdem bietet es uns aus der Hand des, wenn ich nicht irre, als tüchtiger Forscher auf dem Gebiet des Humanismus bekannten E. P. Evans eine neue Darstellung der mittelalterlichen Thiersymbolik.[27] Der Titel des Werkes verräth eine, wie mir scheint, unrichtige Auffassung, insofern hier eine Abhängigkeit

[26]) Cutts, E. Lewes, History of early Christian Art. New York 1895.

[27]) Evans, E. P., Animal Symbolism in ecclesiastical Architecture. With a bibliography and 78 Illustrations. London, 1896.

der Ikonographie von der Architektur statuirt wird, welche in sich nicht gerechtfertigt ist. Der Verfasser selbst ist auf Schritt und Tritt genöthigt, auf die Miniaturen zu verweisen, die nichts mit der Architektur zu thun haben. Die fünf Kapitel des Werkes beschäftigen sich 1. mit der allegorischen und anagogischen Ausdeutung der Natur; 2. mit Ursprung und Geschichte des Physiologus und der Bestiarien; 3. mit dem Physiologus in Kunst und Litteratur; 4. mit den satirischen Darstellungen des Mittelalters (Thierfabel u. s. f.); 5. mit allerlei allegorischem Detail, welches Herr Evans unter der Bezeichnung „whemseys of ecclesiology and symbology" begreift (Symbolik des Kreuzes, der Glocken, geistlicher Theater, Narrenfest, Handel mit Reliquien, heil. Osteologie [sic!], Mythologie der christlichen Kunst, Tod und Teufel u. s. f.). Man sieht, dass hier von einer methodischen Durcharbeitung des Stoffes so wenig wie von einer gründlichen Untersuchung über den Ursprung und die Quellen der mittelalterlichen Kunstvorstellungen Rede ist. Was uns geboten wird, ist eine durchaus in dem dilettantischen Geschmack der Engländer und Amerikaner gehaltene Unterhaltung über hunderterlei Dinge und Curiositäten des Mittelalters; innerhalb dieses Rahmens bringt das Buch neben sehr vielem Bekannten und uns Allen Geläufigen manche brauchbare Notiz aus entlegeneren englischen Quellen; es muss also immerhin der Beachtung empfohlen werden.

Aus in Boston gehaltenen Vorträgen entstand ein Werk, das in America gelesen, in England gedruckt wurde und einen Italiener zum Autor hat, und zwar Niemand anders als den unsern Lesern wohlbekannten hochverdienten römischen Archäologen R. Lanciani[28]). Auch dies Buch trägt den Charakter des amerikanisch-englischen Unterhaltungsbuches. Es ist eine populäre Conversation über das heidnische und christliche Rom, bezw. über die Beziehungen beider; allerdings aber diesmal geschrieben von einem auf beiden Gebieten ausgezeichnet orientirten bedeutenden Gelehrten, den man gerne auch über zahlreiche Dinge plaudern hört, die ausserhalb seines eigentlichen Arbeitsfeldes liegen. Lanciani spricht hier 1. über die Umwandlung des heidnischen Roms in eine christliche Stadt; 2. über heidnische Gräber und Tempel; 3. über christliche Kirchen; 4. über die Kaisermausoleen; 5. über Papstgräber; 6. und 7. über heidnische und christliche Coemeterien; 8. über Ludi saeculares (betr. die von Mommsen herausgegebene Inschrift vom J. 17 B. C.). Der Inhalt ist, wie man sieht, etwas willkürlich zusammengestellt, aber das Buch liest sich gut, ist hübsch ausgestattet (etwas theuer, Preis 36 Francs!) und ganz geeignet, in die Topographie der Stadt Rom einzuführen. Damit ist freilich nicht gesagt, dass auch heute noch ein den heutigen Anforderungen entsprechendes Buch über das christliche Rom nicht zu wünschen wäre, wie es s. Z. die Gaume, Dela Gournerie, Gerbet, zuletzt P. Kuhn in Einsiedeln mit unzureichender Kraft unternommen haben.

---

[28]) Lanciani, Rodolfo, Pagan and Christian Rome. London 1895.

VI.

Deutschland wird in diesen beiden letzten Jahren wohl den Löwenantheil an erspriesslicher Arbeit auf unserm Gebiet für sich in Anspruch nehmen dürfen.

Sprechen wir zuerst von den Beiträgen zur altchristlichen Kunst- und Katakombenkunde, so eröffnet ein neues Buch von Victor Schultze[29]) den Reigen. Es ist gewiss die reifste und beste Frucht der seit Anfang der siebenziger Jahre fortgesetzten Arbeiten des Verfassers auf diesem Gebiete, wo er manche von den meinigen sehr abweichende Ansichten vertreten hat. In dieser neuesten Schrift, in welcher zunächst Erörterungen über Begriff und Geschichte dieses Studiums, das Verhältniss der Kirche zur Kunst, das der Antike zur christlichen Kunst, weiter eine archäologische Ortskunde gegeben und dann die Baukunst, Malerei, Sculpturen, Kleinkunst der alten Christen und die Ikonographie behandelt werden, treten diese Gegensätze weit weniger hervor und der den früheren Publicationen eigene polemische Zug wird hier glücklich vermieden. Demgemäss ist auch, so viel ich sehe, in katholischen Kreisen diese neueste Leistung V. Schultze's wesentlich freundlicher als seine früheren aufgenommen worden, und sie verdient das in vollem Masse. Man kann, wie es bei mir der Fall ist, über zahlreiche Dinge anders als der Verfasser denken, aber man muss zugestehen, dass diese „Archäologie“ ein gutes, von grosser Liebe zu dem Gegenstande, vortrefflicher Sach- und Litteraturkenntniss zeugendes, typographisch vortrefflich ausgestattetes und vorzüglich illustrirtes Buch ist, welches jeder Studirende mit Nutzen in die Hand nehmen wird.

Demselben Verfasser, welchem wir hoffentlich noch oft begegnen werden, und der nun, was höchst erfreulich ist, auch den kleinasiatischen Denkmälern des alten Christenthums seine Aufmerksamkeit zuwendet, verdanken wir auch die kleine brauchbare Abhandlung über „Rolle und Codex“ (Greifsw. 1895). Ein anderer protestantischer Theologe, der unsern Lesern auch nicht unbekannt ist, Herr Professor Nikolaus Müller in Berlin, scheint die Neubearbeitung der archäologischen Artikel der Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche, 3. Aufl. übernommen zu haben, wozu man der Redaction dieses Unternehmens nur Glück wünschen kann. Als erstes Specimen dieser Beiträge liegt mir der Artikel „A Ω“ vor, welcher das Ausführlichste und Beste ist, was wir bisan über die epigraphische Formel besitzen. Nicht minder verdienstlich ist die Publication archäologischer Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter durch Prof. Johannes Ficker[30]) in Strassburg. Die Serie ist freilich eröffnet worden,

---

[29]) Schultze, Victor, Archäologie der alten christlichen Kunst. Mit 120 Abildungen. München 1895. Mir scheint, dass der Titel einen Pleonasmus in sich schliesst; man sollte m. E. von Archäologie der christlichen Kunst, nicht von der Archäologie der altchristlichen Kunst reden.

[30]) Archäol. Studien zum christlichen Alterth. und Mittelalter, herausgeg. von Joh. Ficker. I. Heft. Ein Familienbild aus der Priscillakatakombe mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst. Von Otto Mitius. Mit 3 Abb. Freib. i. Br. u. Leipz. 1895.

mit einer in Absicht und Resultat meines Erachtens nach verfehlten Abhandlung, in welcher Otto Mitius das bekannte, zuerst von Bopi, zuletzt von J. Wilpert in seinen „Gottgeweihten Jungfrauen in dem ersten Jahrhundert der Kirche" (Freib. 1892) behandelten Thesen in S. Priscilla nicht mit Wilpert als Einkleidungsscene einer Virgo velata, sondern als ein Familienbild zu erklären sucht. Grösseren Werth beansprucht eine zweite Abhandlung, welche wohl auch der Ficker'schen Schule entstammte und über welche, da sie mir soeben erst zukommt, ich mir ein ausführliches Referat für den nächsten Jahresbericht vorbehalte.[31])

In München haben soeben die Herren Dr. Gust. A. Müller, Julius Beck und Konrad Holdderried ein „Illustrirtes Centralblatt für christliche Alterthumskunde — Zeitschrift für den Clerus, die Laien, Sammler und Händler" herauszugeben unternommen. Die erste und einzige mir zur Stunde vorliegende Nummer bringt kleine Aufsätze über das Grab der heiligen Jungfrau Maria (nach Nirschl, welcher dasselbe in seiner kürzlich in Mainz erschienenen Schrift ‚Das Grab der heiligen Maria' in Gethsemane und nicht in Ephesus sucht), über Frühchristliches aus Oberägypten[32]), über den Titusbogen in Rom, über den Palmesel, eine Figur vom Strassburger Münster, Ausgrabungsberichte aus Palästina und Rom, die Darstellung des heiligen Georg u. A. Der Jahrgang soll in 15 Nummern zu 5 Mark ausgegeben werden. Ich wünsche dem Unternehmen, welches von einem braven und fleissigen Manne ausgeht, alles Gute, muss aber besorgen, dass er seine Rechnung dabei nicht findet. In England und Frankreich sind solche mehr das Interesse der Sammler und Händler in's Auge fassende Blätter leichter zu halten als bei uns. In Deutschland fehlt es jetzt nicht an Organen für christliche Alterthumskunde und Kunst, und es wird schwer sein, daneben aufzukommen.

Der Jesuit P. Stephan Beissel hat den Mosaiken von Ravenna einen Aufsatz gewidmet („Stimmen aus Maria Laach", XLVII, 4) in welchem er, wie ich zu meiner Befriedigung sehe, für den von mir vertheidigten Satz eintritt, dass Ravenna's Kunst eine Fortsetzung der altchristlichrömischen und nicht ein Ableger der byzantinischen Kunst ist. Den byzantinischen Dingen wendet, wie allbekannt ist, jetzt die Krumbacher-sche Zeitschrift ihre ganze Kraft zu. Der 3. Jahrg. dieser Zeitschrift bringt u. A. einen Aufsatz von A. Kirpicnikow über byzantinische Miniaturweberei. Einen interessanten Beitrag zur Geschichte der vom Abendlande auf die byzantinische Kunst geübten Rückwirkung hat uns Jul. v. Schlosser soeben sowohl durch Hinweis auf Kaiser Johannes VI. (st. 1425) Beschreibung eines Arazzo mit dem Bilde des Frühlings (Migne CLVVI 578) als

[31]) Hennecke, Edgar, Altchristliche Malerei und altchristliche Litteratur. Eine Untersuchung über den biblischen Cyclus der Gemälde in den römischen Katakomben. Leipzig 1896.

[32]) Mit den Gräberfunden von Achmim-Panopolis und ihrer Bedeutung für das Leben der alten Kirche beschäftigt sich auch ein populärer Aufsatz Sickerberger's in den Hist.-pol. Blättern (1895, CXV 241).



durch Mittheilungen aus trapezuntischen Ekphrasen von occidentalischen Kunstwerken (Boissonade Anecdot. nov., Paris 1844, p. 329—346) geliefert[33]).

Weitere Beiträge zur Geschichte des Byzantinismus bringen Jos. Strzygowski (Ueber das griech. Kloster Mar-Saba in Palestina, Rep. f. Kw. 1896 XIX 1) und Ch. Diehl in der wichtigen Schrift L'Art byzantin dans l'Italie méridionale, Paris 1896, über welche E. Dobbert an dieser Stelle (XIX 49) und J. Strzygowsky (Byz. Ztschr. V 600) referirt haben. Zu letzterer muss ich mir eine Bemerkung erlauben. Herr Strzygowski spricht von der Controverse, „welche sich im Anschluss an F. X. Kraus' These von dem nordisch-ottonischen Ursprung des bekannten Cyclus von Wandmalereien in der Kirche von S. Angelo in Formis bei Capua entsponnen hat.“ Es wird schwer sein, meine Meinung über den Charakter der Bilder von S. Angelo gründlicher misszuverstehen, als es in diesen Worten geschehen ist. Herr Strzygowski lässt mich ungefähr das Gegentheil von dem sagen, was ich behauptet habe; es muss mich das um so mehr befremden, als ich wenigstens nicht dafür bekannt bin, im Gebrauch meiner Muttersprache es an hinreichender Klarheit des Ausdrucks fehlen zu lassen. Auch zu Diehl muss ich mir einen Asteriscus gestatten. Hr. Diehl sagt p. 10 f. „les maîtres qui décorent les monastères de Grotta Ferrata ou du Mont Cassin sont des Grecs, comme ceux qui couvrent de leurs fresques l'église de S. Angelo-in-Formis“. Ich habe in meinen „Wandgemälden von S. Angelo-in-Formis“, S. 37 nachgewiesen, dass die Quellen weder bei S. Angelo noch bei Monte-Cassino etwas davon wissen, dass griechische Künstler zur Ausführung von Wandgemälden berufen wurden. Das Operiren mit völlig unbewiesenen Prämissen ist stets die starke Seite der Byzantomanen gewesen. Ich erinnere an die allgemeine Fabel von den griechischen Künstlern, welche Theophanu angeblich nach Deutschland mitbrachte und die doch nur in der Phantasie gewisser Kunsthistoriker existirten.

Die christliche Epigraphik hat einige werthvolle Bereicherungen zu verzeichnen. Zum ersten Male wurde uns eine gute kritische Ausgabe der Damasischen Epigramme[34]) durch Max Ihm geboten, von denen Franz Buecheler nur wenige in seine „Carmina latina epigraphica“ (1894) aufgenommen hatte. Zwar hatte im selben Jahre 1894 auch M. Amend in dem Gymnasialprogramm von Würzburg (1894, Studien zu den Gedichten des P. Damasus) die Gedichte des Papstes abgedruckt, aber ohne kritischen Apparat. Jetzt liegt ein solcher in dem 1. Bändchen der „Anthologiae Latinae Supplementa“ in der Teubner'schen Sammlung vor. Herr Prof. Ihm hat seine Ausgabe dem Andenken de Rossi's gewidmet, mit

[33]) Schlosser, Jul. v., Die höfische Kunst des Abendlandes in byzantinischer Beleuchtung. (S. A. aus den Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, XVII). 1896.

[34]) Damasi epigrammata. Accd. Pseudodamasiana aliaque ad Damasiana inlustranda idonea. Rec. et adnot. Maximilianus Ihm. Lips. 1895.



Recht, denn die wichtigsten dieser Epigramme sind ja gerade durch de Rossi zum ersten Male einer kritischen Bearbeitung unterzogen worden. Sehr dankenswerth sind die der Edition beigegebenen Indices. Zu ihrem Text sind dann die Bemerkungen heranzuziehen, welche der ausgezeichnete Kenner der patristischen Litteratur, Carl Weyman in München, veröffentlicht hat[35]). Eine andere einschlägige auch für die Kunstgeschichte wichtige Studie hat Sebast. Merkle über die Ambrosianischen Tituli gebracht[36]). Die zuerst 1589 durch Juret bekannt gemachten einundzwanzig Distichen des hl. Ambrosius „de diversis rebus, quae in Basilica Ambrosiana scripta sunt" sind gewöhnlich, auch von de Rossi, als echt angegeben und auf einen von dem grossen Kirchenlehrer selbst inspirirten Bildercyclus der Ambrosianischen Basilica bezogen worden. Ich habe in meiner „Gesch. d. christl. Kunst" I 386 die Gründe geltend gemacht, welche dagegen sprechen: die Schwierigkeit liegt hauptsächlich für mich darin, dass hier Bilder beschrieben und Motive vorausgesetzt werden, welche sonst in so früher Zeit nicht nachweisbar sind. Herr Merkle sucht diese und andere Einwendungen zu entkräften; seine Argumentation gipfelt wesentlich in der Behauptung, dass aus dem Fehlen gewisser Vorstellungen und Motive im 4. Jahrhundert noch nicht geschlossen werden könne, dass sie in jener Zeit nicht dargestellt wurden. Sobald nachgewiesen sein wird, dass die betr. Motive der Zeit des hl. Ambrosius geläufig waren, werde ich meinen Widerspruch fallen lassen; einstweilen muss ich dabei bleiben, da wir es in der Archäologie mit dem Thatsächlichen und nicht mit Möglichkeiten zu thun haben. Das Dankenswertheste in der Merkle'schen Arbeit ist der neue Abdruck der bisher grösseren Kreisen nicht leicht zugänglichen Distichen.

Prof. Emil Egli in Zürich hat in einer eigenen Schrift die christlichen Inschriften der Schweiz einer neuen Bearbeitung unterzogen [37]), welche auch die Titel der carolingischen Periode begreift und darin über das in meinen „Christlichen Inschriften des Rheinlandes" Gebotene hinausgeht, dass nicht bloss das Rheingebiet, sondern auch das Innere der Schweiz und die französischen Cantone berücksichtigt werden. Avenches, Baulmes, Bel-Air, Crissier, Daillens, Evian, Genf, Gèronde, La Balme, Lausanne, S. Maurice, Montgifi, Prigny, Sitten, Vaudalloz, Yverdon lieferten hier ihre Beiträge zu den schon von mir erledigten Nummern von Angst, Basel, Cazis, Chur, S. Gallen, Grenchen, Hohburg, Muri, Windisch, Zürich, sodass sich im Ganzen 50 Nummern ergeben. Der von Herrn Egli beigegebene Commentar konnte natürlich auf Vieles näher eingehen, als es in meinem Sammelwerke möglich war, sodass die Sache durch diese neue Bearbeitung doch vielfach in erspriesslicher Weise gefördert erscheint. Ich muss in-

[35]) Weyman, C., in Wochenschrift für klass. Philologie, Berlin 1895.

[36]) Merkle, Seb., Die Ambrosianischen Tituli. Eine litterar-histor.-archäol. Studie (S. A. aus Röm. Quartalschrift X), Rom u. Freiburg i. Br. 1896.

[37]) Egli Em., Die christlichen Inschriften der Schweiz (Mitth. der Antiq. Gesellschaft in Zürich, XXIV, Heft I.) Zürich 1895. 4°.

dessen mir hierzu eine Bemerkung erlauben. Die Nos. 37 — 38 — 39 werden, wie in meinem Corpus, auch hier als unbestreitbar echt gegeben. Inzwischen sind mir hinsichtlich dieser Churer Titel bedeutende Zweifel aufgestiegen. Sie gehen alle auf die Autoriät Aegidius Tschudi's zurück. Nun ist diese aber in Hinsicht von Tschudi's urkundlichen „Funden“ durch A. Schulte's Untersuchungen in den letzten Jahren sehr erschüttert worden. Ich halte es, wie die Dinge stehen, nicht mehr für rathsam, ja nicht mehr für möglich, diese auf Tschudi's Abschriften zurückgehenden Inschriften als alt und authentisch anzunehmen; die eingehendere Begründung dieser meiner jetzigen Auffassung behalte ich mir anderwärts vor.

Herr Egli hat das epigraphische Material auch reichlich verwerthet und angezogen in seiner schon etwas früher ausgegebenen „Kirchengeschichte der Schweiz bis auf Karl den Grossen“ (Zürich 1893), auf welche Arbeit ich nicht ermangele gleichfalls hinzuweisen.

Die „Römische Quartalschrift“ hat fortgefahren, vornehmlich das Feld der älteren christlichen Archäologie zu cultiviren. Sie hat auch in den zwei letzten Jahren eine Reihe werthvoller Beiträge gebracht. Den römischen Denkmälern haben hier sich zugewandt: Grisar (1895 IX 237: Die alte Peterskirche und ihre frühesten Ansichten; ders. eb. p. 1109: Die römische Sebastiankirche und ihre Apostelgruft im Mittelalter), De Waal (Die Platonia ad Catacombes eb. p. 111; alt-christl. Bronzelampen, eb. p. 309 u. a.), Marucchi (Miscellanea; zur Geschichte des Monogramms Christi eb. 1896, p. 85 ff.); wiederum De Waal (1896, p. 241: Ausgrabungen im Coemeterium ss. Petri et Marcellini; über ein Sepulcrum altaris; die Mennaskrüglein; Darstellung der Märtyrer Felicissimus und Agapetus, zu Schneider's betr. Aufsatz, s. u.). Von ausserrömischen Monumenten erfuhren die neuentdeckte Confessio des heil. Emmeram in Regensburg durch Endres 1895, p. 1); die christlichen Denkmäler Bosnien's und der Herzegowina (durch Truhelka, p. 1895, p. 197), die Katakombe von Syrakus (durch Orsi, eb. p. 299, 463, 1896 X, p. 1), die Inschriften Aquileja's (durch Wilpert 1895, p. 512, s. o.), die Aberciusinschrift (durch Wehofer, eb. 1896, 61), die ambrosianischen Tituli (durch Merkle 1896, 185 s. o.) eingehende Behandlung; de Waal gab auch einen sehr lesenswerthen Bericht über die Resolutionen des ersten Congresses christlicher Archäologen zu Spalato (1896, p. 235). Mehr der Litteraturgeschichte als dem Gebiet des Monumentalen gehört der interessante, auch die dantesken Studien angehende Aufsatz Merkle's über die sog. Sabbatruhe in der Hölle (eb. 1895, 489).

Wenden wir uns dem Mittelalter zu, so treten uns zunächst einige Beiträge zur Kunstgeschichte, besonders der Sculpturen der früheren Jahrhunderte desselben entgegen.

Wie fruchtbar für die Kunstgeschichte die Betrachtung einzelner unter einen bestimmten Gesichtspunkt gestellten Gruppen von Bilderhandschriften sei, haben z. Z. die Springer'schen Untersuchungen über die Psalmen, die Genesishss. und die Sacramentarien, in den letzten Jahren diejenigen

Vöge's gezeigt. In derselben Richtung bewegen sich einige Arbeiten der beiden letzten Jahre. Edmund Braun hat in seiner ausserordentlich fleissigen und von umfassender Quellenkenntniss zeugenden Abhandlung über ein Trierer Sacramentar des 10. Jhrs. die Trierer Bilderhandschriften der Egbert'schen Zeit und Schule einer Gesammtuntersuchung unterzogen und dabei den Charakter dieser Schule, ihr Verhältniss zu dem überkommenen karolingischen Bestand wie zu der Reichenauer Schule herausgestellt [38]). Danach hätten wir in der Trierer Schule eine Erscheinung zu begrüssen, die sich der von Vöge festgestellten Hauptschule der Ottonischen Zeit, der Kölner ebenbürtig an die Seite stellt, ja „vermöge ihres stark individuellen Charakters eine zuverlässigere Localisirung verstattet, als die oft nur lose verknüpften Hss. der Kölner Hauptschule.“ Mit dieser Braun'schen Studie sind dann die beachtenswerthen und den Gegenstand vielfach fördernden Bemerkungen zusammenzuhalten, welche aus Anlass ihres Erscheinens Wilhelm Vöge im Rep. f. Kw. 1896 XIX 125 publicirt hat, dsgl. desselben Mittheilungen über ein anderes Werk der Reichenauer Schule, ein Trierer Lectionar des 10. Jh. (eb. p. 105).

Eine ebenso umfangreiche als sorgfältige Monographie hat Herr Rich. Stettiner den illustrirten Prudentiushandschriften zugewandt.[39])

Die Dichtungen des Prudentius haben bekanntlich sowohl auf die Poesie wie auf die bildende Kunst des Mittelalters einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausgeübt; namentlich haben seine Allegorien und seine Personificationen die Phantasie der mittelalterlichen Künstler vielfach beeinflusst. Es war daher sehr angezeigt, einmal die Handschriftenillumination des Autors selbst durchzuarbeiten, um die Anknüpfungspunkte festzustellen, welche sich für die von Prudentius abhängigen Kunstvorstellungen u. s. f. ergeben mussten. Die Unternehmung des Herrn Stettiner lässt hinsichtlich der Analyse der einzelnen Hss. und des Nachweises ihres verwandtschaftlichen Verhältnisses an Sorgfalt und Gründlichkeit nichts zu wünschen übrig. Das Buch hätte aber an Brauchbarkeit überaus gewonnen, wenn seinen 400 Seiten noch einige weitere beigefügt worden wären, welche das Gesammtergebniss dieser Untersuchung für die Ikonographie des Mittelalters irgendwie zusammenzufassen gesucht hätten. Demselben Verfasser danken wir den belehrenden Aufsatz (Rep. f. Kw. 1895 XVIII, 199) über die Untersuchungen Goldschmidt's (eb. 1892, 156) und Paul Durrieu's[40]) über den Ursprung des Utrechter Psalters, welcher jetzt in der Diöcese Reims gesucht wird. Ueberaus erspriesslich erwies

[38]) Braun, Edm. Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. (Ergänzungsheft IX d. Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst.) Trier 1895. Ein Theil dieser Abth. war schon 1894 als Heidelberger Dissertation gedruckt.

[39]) Stettiner, Rich., Die illustrirten Prudentiushandschriften. (Strassb. Inaug.-Diss.), Berlin 1896.

[40]) Durrieu, P. L'origine du ms. célèbre dit le Psautier d'Utrecht, Par. 1895 (Mét. Havet).



sich eine andere Untersuchung Ad. Goldschmidt's, in welcher die Bedeutung der durch beigesetzte Texte erläuterten Zeichnungen und Hss. für die Erklärung unserer Kirchensculpturen aufgewiesen wird.[41]) Diesen Forschungen reiht sich die Fortsetzung der umfangreichen und glänzenden Beschreibung der Miniaturen der Heidelberger Universitäts-Bibliothek an, welche Herr Prof. von Oechelhaeuser gebracht hat und in welcher auch die Manesse'sche Liederhandschrift einer erneuten Betrachtung unterzogen wird. Einer noch späteren Epoche wenden sich die schätzbaren Untersuchungen Rudolf Kautzsch's zu (vgl. Rep. f. Kw. 1895, XVIII 445). Zeugen diese Arbeiten für das grosse Interesse, welches unsere Kunstforschung der Miniaturmalerei des frühern Mittelalters widmet, so hat uns Riegl's Publication[42]) neuen Einblick in die Entwickelung der orientalischen Teppichstickerei gebracht, während die Ikonographie der Chorgestühle durch die Veröffentlichungen von Max Bach (Blaubeuren)[43]) und Schiller (Memmingen)[44]) Bereicherung erfahren haben. Auch Adalb. Ebner's verdienstvolle Studie über das Missale Romanum ist in diesem Zusammenhang zu nennen.[45]) Das Ebner'sche Buch führt die von Delisle und Springer über die Sacramentarien unternommenen Untersuchungen fort; es ist zwar ein erster Theil, der die Ausbeute aus nicht weniger als 39 italienischen Bibliotheken etc. vorlegt, die Betrachtung des Sacramentars zum Vollmissale (Missale plenum), die Stellung des Kanons in den römischen Sacramentarien, die Handschriftengruppen der letztern aufweist und dann den künstlerischen Schmuck der Sacramentarien und Missalien nach seiner historischen Entwickelung verfolgt. Die künstlerische Ausstattung der Präfation und des Kanons, der wesentlich ein Initialschmuck ist, steht hier im Vordergrund und der Verfasser kann das Verdienst in Anspruch nehmen, durch seine hss. Erhebungen unsere Kenntniss des Gegenstandes entschieden gefördert zu haben. In dem soeben unter die Presse gehenden zweiten Bande meiner „Geschichte der Christl. Kunst“ wird man finden, in welcher Beziehung die Sacramentarien zu der monumentalen Kunst des karolingisch-ottonischen Zeitalters standen.

---

[41]) Goldschmidt, Ad., Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jhs. Berl. 1895. Vgl. dazu Vöge Rep. f. K. 1896. XIX 204.

[42]) Riegl, Al., Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. u. die ältesten orientalischen Teppiche. Wien 1896. Vgl. dazu v. Falke Rep. f. K. 1896. XIX 149.

[43]) Bach, Max, Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche etc. zu Blaubeuren. Herausgeg. von K. Baur. Blaubeuren (1895?) o. I. Vgl. H. Weizsäcker's Anzeige im Rep. f. K. 1895, XVIII 61.

[44]) Schiller, H., Das Chorgestühl in der S. Martinskirche zu Memmingen (Allgäuer Geschichtsfreund, Kempten 1893). Vgl. die Anzeige von R. V. Rep. f. K. XVIII 136.

[45]) Ebner, Adalb., Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter Italicum. Freibg. i. Br. 1896. Vgl. dazu P. Weber Rep. f. K. XIX 365.

Unter den ikonographischen Beiträgen hat aber zweifellos auch diesmal Ed. Dobbert das Gediegenste und Werthvollste geliefert, indem er uns mit der Fortsetzung seiner bedeutenden Studie über das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst (Rep. f. Kw. 1895. XVIII 336) beschenkt hat; ich mache namentlich die Leser unserer Zeitschrift auf p. 370 ff. aufmerksam, wo die Resultate der über die Abendmahlsbilder des Abendlandes angestellten Untersuchungen vorgelegt sind. Dass wir in mehreren Punkten (so hinsichtlich der byzantinischen Frage, auch betreffs des Tesoro des Herrn G. C. Rossi, dessen Unechtheit Herr Dobbert p. 340 f. unentschieden sein lässt) nicht übereinstimmen, kann Niemand mehr als ich selbst bedauern; aber dieser Dissens kann mich nicht abhalten, das ausserordentliche Verdienst der ikonographischen Forschungen Dobbert's dankbar anzuerkennen. Den mit so reichen Waffen des Geistes und der Erudition geführten Angriff Dobbert's gegen meine Ansicht über die Wandgemälde von S. Angelo in Formis hätte ich, nach den Regeln der litterarischen Sitte, einem solchen Gegner gegenüber mit einem ganzen Bande beantworten müssen. Ich musste darauf verzichten, weil das Mass meiner Kräfte nach so schwerer Erkrankung dazu einfach nicht ausreichte, und ich glaubte es thun zu dürfen, weil das Wesentliche dessen, was ich zu sagen habe, ohnedies in meiner „Geschichte der Christlichen Kunst“ zur Verhandlung kommt.[46])

Wie die Entwickelungsgeschichte der mittelalterlichen Plastik Frankreich's durch W. Vöge's ausgezeichnetes Werk[47]) gefördert worden ist, ist den Lesern des Repertoriums gleichfalls bekannt. Für Deutschland haben wir keine ähnliche Arbeit über die Sculpturen des Mittelalters aufzuweisen. Aber Aug. Schmarsow's Text zu den photographischen Reproductionen der Bildwerke von Naumburg soll, obschon 1892 erschienen, hier doch nicht unerwähnt bleiben.[48]) Weiter muss für dieses Thema auf die reichen Beiträge verwiesen werden, welche die jüngst erschienene Abtheilung der Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums für das Studium der gothischen Sculpturen brachten[49]). Die 29 dem Katalog beigegebenen Lichtdrucktafeln bieten zwar etwas kleine, aber durchschnittlich sehr scharfe Wiedergaben (aus dem rühmlichst bekannten Institut von

[46]) Weiter sei hier auch auf die wichtigen Bemerkungen aufmerksam gemacht, welche Dobbert in dem Referat über N. Pokrovskij's Umrisse der Denkmäler der rechtgläubigen Ikonographie und Kunst, S. Petersburg 1894, in der „Byzant. Zeitschrift“ V 3—4, S. 587 f. niedergelegt hat.

[47]) Vöge, W., Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung der ersten Blütezeit der französischen Plastik. Strassb. 1894 (dazu Rep. f. K. XVIII 279).

[48]) Schmarsow, Aug., Die Bildwerke des Naumburger Domes. Magdeburg 1892.

[49]) Katalog des Bayerischen Nationalmuseums. VI. Band Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter. II. Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei. Von Hugo Graf, G. Hager und Jos. Chr. Mayer Mit 349 Abb. in Lichtdr. München 1896.

J. Albert in München). Die ganze Publication ist ein Vorbild, welches die anderen Museen nur nachahmen sollten.

In den dicken Wald von Irrthümern und Phantastereien, in welche unsere kunstwissenschaftliche Forschung sich hinsichtlich der Steinmetzzeichen des Mittelalters verlaufen hat, brachte die kleine aber werthvolle Studie von Clemens Pfau[50]) endlich wieder einiges Licht. Ich glaube, dass Pfau, namentlich gegenüber der Rziha'schen Theorie, auf dem richtigen Wege ist und stimme dem ganz bei, was Cornelius Gurlitt an dieser Stelle (1895, XVIII 277) gesagt hat. Wir haben von Pfau vielleicht eine den Gegenstand erschöpfende Arbeit zu erwarten, welche endlich mit dem letzten Rest mystischer und mythischer Vorstellungen über Leben und Treiben unserer Bauhütten aufräumen wird.

Zur Geschichte der Sculpturen habe ich endlich einen kleinen Beitrag geliefert mit der Publication des aus der v. Kopf'schen Sammlung von mir erworbenen Capuanischen Christuskopfes, eines höchst merkwürdigen Werkes des 13. Jahrhunderts, in welchem sich starre Befangenheit in conventioneller Behandlung des Haupt- und Barthaares mit einem erschreckenden Realismus paart.

Die Elfenbeinsculptur der altchristlichen Zeit und des Mittelalters hat eine Reihe von Forschern beschäftigt. Zunächst ist hier Stuhlfauth's Schrift zu nennen,[52]) über welche das Repertorium eine ausführliche Besprechung bringen wird. Ich gehe deshalb nicht näher auf das Buch ein, welches mir soeben erst zugegangen ist. Soweit ich es durchsehen konnte, macht es einen ausgezeichneten Eindruck; man erkennt überall die tüchtige Ficker'sche Schulung, und ich glaube nicht fehlzugreifen, wenn ich jetzt schon diese Studie zu den besten Arbeiten auf unserm Gebiet zähle. Ob es dem Verfasser gelungen ist, gegen die von mir in der „Geschichte der christlichen Kunst" geltend gemachte Ansicht bestimmte, scharf charakterisirte Schulen frühchristlicher Elfenbeinsculptur aufzustellen, mag die Zukunft entscheiden. Eine äusserst rohe longobardische Pyxis mit der Darstellung des lehrenden Christus, der Verkündigung u. s. f. im Germanischen Nationalmuseum ist von Edm. Braun sehr gut erklärt worden.[53]) Die berühmten Tafeln der Frankfurter Stadtbibliothek, insbesondere die dem Einband des Drogosacramentes so nahe stehende Platte mit liturgischen Scenen ist durch H. Weizsäcker erneuter Prüfung unterzogen worden, wobei der Ursprung des Werkes ins neunte Jahrhundert und seine Verwandtschaft mit anderen lothringischen und Trierer Sculp-

---

[50]) Pfau, Clem. W., Das gothische Steinmetzzeichen (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. XVIII). Leipzig 1895.

[51]) (Kraus, F. X), Ein Sculpturenwerk aus der Sammlung des Prof. Kraus (im Festprogramm Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs von Baden, 9. Sept. 1896. Freiburg 1896.)

[52]) Stuhlfauth, Georg, Die altchristliche Elfenbeinplastik (Joh. Ficker's Arch. Studien II). Freib. i. B. u. Lpz. 1896.

[53]) Braun, Edm., Eine longobardische Elfenbeinpyxis im Germ. Museum (S. A. a. d. Mitth. des Germ. Mus. 1895, No. 1—2).

turen in gebührendes Licht gesetzt wurden.[54]) Einer späten Zeit gehören die Werke an, welche Diego Sant' Ambrogio und Hans Semper illustrirt haben: Das grosse Triptychon auf dem Hochaltar der Certosa von Pavia nebst zwei Elfenbeinkästchen daselbst,[55]) und ein italienisches Beindiptychon im Ferdinandeum zu Innsbruck.[56]) Die Semper'sche Schrift hat eine grosse Anzahl italienischer Bein- und Marquetteriearbeiten des 14. und 15. Jahrhunderts zusammengestellt und ist dabei zu dem Ergebniss gelangt, dass es sich bei diesen so viele Uebereinstimmung aufweisenden Werken nicht um die individuelle Production eines einzigen Künstlers als vielmehr um eine industrielle Massenproduction handelt, und dass Baldassare degli Embriachi als der eigentliche Organisator dieses hauptsächlich in Florenz und Venedig etablirten Unternehmens zu betrachten ist. Ein Theil dieser Hervorbringungen spiegelt in den dargestellten Sujets die höfische Lebensfreude und die Fabellust der romantischen Welt ab, so dass diese kleinen Kunstwerke auch für die Erklärung der mittelalterlichen Sagen und Romane und für die gesammte Culturgeschichte der Zeit ein namhaftes Interesse beanspruchen.

Mit diesen Arbeiten ist Diego Sant' Ambrogio's Aufsatz über das grosse beinerne Triptychon in der Abtei Poissy zusammenzuhalten.[57])

Die Ikonographie des Mittelalters hat dann zwei weitere durchaus beachtenswerthe Bereicherungen durch Herrn Paul Weber erfahren.[58]) Weber's erste Schrift, welche nur durch ein Versehen nicht schon in unserm letzten Bericht Berücksichtigung fand, hat im Allgemeinen eine sehr günstige Aufnahme gefunden, und sie verdiente dieselbe nicht bloss wegen der Bedeutung der in ihr verhandelten Fragen, sondern auch wegen der Sachkenntniss, welche sie bekundete und den unleugbaren werthvollen Ergebnissen, welche sie zu Tage förderte. In der Einleitung stellt sich der Verfasser ganz auf den von mir wohl stärker als von irgend Jemand betonten Standpunkt: dass die Liturgie mit ihren Formularien die eigentliche und Hauptquelle der mittelalterlichen Kunstvorstellungen sei, wie ich das s. Z. an diesem Orte (Rep. V. 433) ausgesprochen habe, und wie ich es im zweiten Bande meiner „Geschichte der christlichen Kunst" aufs Eingehendste nachzuweisen gedenke. Indem Weber dann zum Gegenstande

[54]) Weizsäcker, H., Die mittelalterl. Elfenbeinsculpturen in der Stadtbibliothek (SA. a. d. Ebrard die Stadtbibl. in Frankfurt a. M. 1896).

[55]) Sant' Ambrogio, Diego, Il trittico etc e le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia. Mil. 1895 (vgl. dazu C. v. Fabriczy Rep. f. Kw. 1896 XIX 202).

[56]) Semper, Hans, Ueber ein italienisches Beintriptychon des XIV. Jhr. im Ferdinandeum und diesem verwandte Kunstwerke. (SA. a. d. Ferdinandeum-Ztschr. III. Folge. X Heft. Innsbr. 1896.)

[57]) D. Sant' Ambrogio, Il grande Trittico d' osso scolpito dell' abbazia du Poissy (Arch. stor. dell' arte, Ser. II. Anm. II 1896. 389.)

[58]) Weber, Paul, Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Eine kunsthistorische Studie. Stuttg. 1894.

seiner Untersuchung übergeht, lehnt er zunächst die sich anscheinend aufdrängende Annahme ab, als ob die Gestalten der Kirche und Synagoge in ihrer Gegenüberstellung sich aus der Darstellung der Städte Jerusalem und Bethlehem oder der Ecclesia ex circumcisione und ex gentibus auf den altchristlichen Mosaiken u. s. f. entwickelt haben. Er weist dann das erste Auftreten dieser Gegenüberstellung von Kirche und Synagoge im neunten und zehnten Jahrhundert auf und zeigt, dass diese Darstellungen zunächst auf die Gegend zwischen Maas, Mosel und Schelde beschränkt waren (S. 23), dass für das Aufkommen und die Erklärung der Scene vor Allem der pseudoaugustinische Tractat „De altercatione Ecclesione et Synagogae Dialogus" (meiner Indication entsprechend) als massgebend zu erachten sei (p. 28) und dass das Aufkommen dieser Scene im engsten Zusammenhang stehe mit dem Auftreten des Prophetenspiels, welches wiederum, nach Sepets Vorgang (in dessen Les Prophètes du Christ) in engste Verbindung mit der auf Augustin's Sermo contra Paganos, Judaeos et Arianos de Symbolo zurückgehenden, mit der Altercatio enge verwandten Weihnachtslection fränkischer Kirchen steht, welche s. A. nach sofort dramatisch verwerthet werden (p. 41 f.) Die erste gemalte Darstellung eines mittelalterlichen Passionspieles erblickt Weber in den Gemälden von S. Angelo in Formis, der also ein süditalienisches Passionsspiel des elften Jahrhunderts zu Grunde läge. Indem die Altercatio als das tragende Element für die Verbreitung der Personificationen von Kirche und Synagoge in der kirchlichen Kunst festgehalten wird, wird wiederum anderseits hervorgehoben, dass das Verständniss für diese Personificationen nur da eintritt, wo der Kampf gegen das Judenthum entbrannt war. Der seit Beginn des elften Jahrhunderts erwachende Judenhass wäre demnach der eigentliche Nährboden für diese Darstellung gewesen. (p. 61—63).

Das ist das wesentlichste Resultat der Studie, aber nicht das Einzige, denn der Verfasser wird im Verlauf derselben zur Erörterung zahlreicher anderer Probleme geführt, so dass eine Reihe der anziehendsten Fragen der Ikonographie hier Förderung gefunden haben. Das Hauptergebniss der Untersuchung mag und wird wohl bestehen bleiben. Indessen hängt es zusammen mit der Capitalfrage, ob für einen gewissen Kreis mittelalterlicher Kunstvorstellungen die Spiele das Prius zu beanspruchen haben, oder umgekehrt die monumentalen Darstellungen: mit anderen Worten, ob diese durch die Spiele oder die Spiele durch die Sculpturen u. s. f. angeregt und ins Leben gerufen wurden. Weber hat die weitere Untersuchung dieser principiellen Frage einigermassen bei Seite gestellt; die Priorität der Spiele erscheint ihm als ausgemacht und selbstverständlich. Dass die Spiele vielfach diese Priorität zu beanspruchen haben, ist auch mir gewiss; dass dies immer der Fall sei, kann ich nicht zugeben, und ich werde im zweiten Bande der „Christl. K.-G." das Gegentheil beweisen. Auch sonst liesse sich Einiges zu den Weber'schen Ausführungen bemerken. Er spricht fortwährend (z. B. S. 38, 61) von einer Einrückung des augustinischen Sermons in den „Gottesdienst". Mit dieser Bezeichnung pflegt man inner-



halb der Kirche nicht das Brevier, also auch nicht dessen Lectionen zu treffen; der Ausdruck ist ganz unzulässig. Vollends kann von einer „gottesdienstlichen“ Verwerthung der Altercatio (p. 62) keine Rede sein. S. 68 wird klar herausgestellt, dass die Juxtaposition der Ecclesia und Synagoga bereits in der patristischen und hymnologischen Litteratur Eingang gefunden hatte, ehe sie in den Spielen auftritt; wäre nicht die Frage zu untersuchen gewesen, ob diese Thatsache für das Emporkommen der Scene in der bildenden Kunst nicht ausreicht, so dass die These von der Priorität des Spieles hier doch sehr bedenklich erschüttert würde? Ein starkes Versehen ist endlich, wenn S. 105 Thomas von Aquin als Verfasser des Dies irae genannt wird!

Zu den bedeutendsten Denkmälern des früheren Mittelalters, welche in den letzten Jahren hervorgetreten sind, zählen die Wandgemälde in Burgfelden (Amt Balingen im Kgr. Württemberg), über welche sich bereits Keppler 1893 (vgl. Rep. f. Kw. 1895 in unserem letzten Bericht) und Paulus hatten vernehmen lassen. Nunmehr hat Herr P. Weber dieser Entdeckung eine eigene Monographie gewidmet, in welcher wir zum ersten Male mit einer farbigen Copie der Gemälde beschenkt werden.[59]) Ich hatte die Burgfeldener Fresken ungefähr ein halbes Jahrhundert später als die von S. Georg auf der Reichenau angesetzt, und dieser Bestimmung haben sich auch Keppler und Weber angeschlossen. Ganz richtig hat Keppler hervorgehoben, was auch Weber annimmt, dass die Burgfeldener Bilder entschiedener deutsch sind als die Reichenauer. Um so unverständlicher erscheint der jetzt, im Gegensatz zu seinen früheren Aeusserungen von Weber erhobene Widerspruch gegen die Beziehungen, in welche ich die Reichenauer Wandgemälde zu Montecassino und seiner Schule setze. Einen stichhaltigen Grund für diesen Widerspruch hat weder Herr Weber noch sonst einer meiner Opponenten in dieser Sache angeführt.

Das wichtigste Stück aus den Burgfeldener Bildern ist selbstverständlich das Weltgericht, welches ein über die Bilder der Reichenau und von S. Angelo die Entwicklung dieses Sujets hinausführendes Stadium bezeichnet. Hinsichtlich der übrigen Scenen haben sich namhafte Differenzen der Auslegung eingestellt. Die Beziehung einer der Kampfesscenen auf einen historischen Vorgang der Landesgeschichte (Ermordung der Hohenzollern 1061) dürfte jetzt ziemlich allgemein als verfehlt aufgegeben sein. Die von Keppler und Weber als Vorwurf angenommene biblische Erzählung von dem Reisenden, der unter die Räuber fällt, wird neuestens von Friedrich Schneider (Zur Ikonogr. des Mittelalters, Abdr. a. d. Katholiken 1896, II, 4) ebenfalls abgelehnt, und mit Bezugnahme auf Matth. 23, 34 und Hebr. 11, 35—37 im Allgemeinen auf die Leiden der Gerechten bezogen, wobei Schneider überhaupt den Vorwurf erhebt, dass Weber, auf die ideelle Ergänzung der äusseren Westwand verzichtend, zur Feststellung des Gedankenganges der ganzen Com-

[59]) Weber, Paul, Die Wandgemälde von Burgfelden auf der Schwäbischen Alb. Darmstadt 1896.



position nicht vorgedrungen sei. Das hatte schon vor ihm I. v. Schlosser (i. s. Besprechung A. Z. No. 167, 1896) ausgesprochen, dabei aber gemeint, man habe hier einen Sculpturalcyclus anzunehmen. Schneider verwirft diese Hypothese und nimmt an, die Composition habe der ersten und zweiten Ankunft des Erlösers gegolten. So geistreich er das durchzuführen versucht, so kann ich mich auch von dieser Annahme bei dem defecten Zustand der Bilder nicht überzeugt halten, und ich muss insbesondere auch meine Bedenken gegen die Unterstellung aussprechen, dass in der oben berührten Kampfesscene, der sonstigen Uebung gänzlich widersprechend, eine abstracte Idee zur Darstellung gelangt sein sollte. Das bei I. v. Schlosser (Schriftquellen p. 316 und 900) abgedruckte Gedicht des Sedulius Scotus „Aures in domini" etc. kann für solche abstracte Scenen durchaus nicht angeführt werden, denn hier handelt es sich um eine wenn auch erst andeutungsweise Skizzirung des Weltgerichtes, keineswegs um eine rein abstracte Vorstellung.

Die Wandmalereien des frühen Mittelalters können wir nicht verlassen, ohne des neuesten bemerkenswerthen Fundes nach dieser Richtung zu gedenken.

Bei den in den letzten Jahren vorgenommenen Restaurationsarbeiten in der S. Severuskirche zu Boppard ist ein vollständiges, der Erbauungszeit der Kirche (Weihe 1225) angehörendes Dekorationssystem gefunden worden, dessen wichtigster Theil, an der Nordseite des Mittelschiffes, die Legende des hl. Severus erzählt. In den Jahren 1892—93 ist nun diese Innenbemalung unter Leitung des Geh. Bauraths Cuno durch den Maler Martin in Kiedrich restaurirt worden; über den Fund wie über die Restauration geben jetzt die Herren Conservator Clemen und Cuno einen Bericht[59]), welchem eine Reproduction der Severuslegende in gutem Lichtdruck beigefügt ist. Der Fund, sagen die Berichterstatter, ist „epochemachend", weil hier zum ersten Mal in den Rheinlanden ein vollständiges einheitliches und klares System von malerischer Ausschmückung aufgefunden wurde, ein System, das mit den einfachsten Mitteln arbeitet und dabei doch grosse und wuchtige Wirkungen erzielt. Die Farbenscala ist durchweg eine kalte. Der Grund ist ungebrochenes Weiss mit rother Quaderzeichnung, die Pfeiler und Bogen, die Pfeilervorlagen und Dienste sind grau mit weisser Quaderzeichnung gehalten. Die Säulchen der Emporen sind tiefschwarz, die Basen und Kapitäle roth mit gelb, die Horizontalgesimse roth. Auf diese fünf Haupttöne sind nun auch die sämmtlichen Ornamente gestimmt. Ueber den Bogen ziehen sich 35—40 cm breite friesartige Bänder mit wechselnden Ornamenten hin, die eine Fülle der werthvollsten Motive enthielten, ebenso wie die Verzierung der Gurte und Rippen. Die Formen heben sich ohne jede Modellirung in den drei Farben wechselnd von schwarzen Grunde ab, und ihre Umrisse erscheinen

[59]) Im Berichte über die Thätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalspflege in der Rheinprovinz und der Provinzialmuseen zu Bonn und Trier. Bonn 1896, S. 20 f.



besonders scharf durch die überall durchgeführten weissen Linien. Neben den geometrischen und pflanzlichen Motiven kommt hier Stein-(Marmor-) Imitation vor, die etwas derb wirkt. Der Thierfries an der Nordseite ist von höchster Grazie der Zeichnung, dabei auf das Strengste stilisirt. An den Zwickeln befinden sich einzelne Thierdarstellungen, die nach dem Physiologus ergänzt werden konnten. „Es wird bemerkt, dass der sehr beschädigte Bestand der Gemälde ein blosses Nachretouchiren ausschloss", dass die Bilder aber auf das Sorgfältigste gepaust und auf neuen Putz in Caseinfarben neu aufgemalt wurden. Sie haben den alten blauen Grund wieder erhalten, die Modellirung ist nach den erkennbaren alten Resten eine sehr kräftige geworden. Die Originalpausen sind dem Denkmälerarchiv der Rheinprovinz einverleibt. Nach den Malereien sind im Sommer 1896 durch den Maler Otto Vorländer grosse Aquarellcopien angefertigt worden. Eine eingehende Publication wird vorbereitet. Hoffen wir, dass diese uns eine zuverlässige Kenntniss dessen überliefert, was wirklich vor der Restauration zu sehen war. Ich hätte gewünscht, die Aquarell-Copien wären auch nicht 1896, sondern gleich 1892/3 nach der Auffindung genommen worden. Die uns hier gebotene Phototypie lässt keinen Zweifel, dass das ursprüngliche Werk so gut wie gänzlich untergegangen und durch eine Neuschöpfung ersetzt worden ist. Ich kann nicht beurtheilen, ob ein so radicales Verfahren wirklich nöthig war. Wir sind nicht so reich an Denkmälern deutscher Wandmalerei aus jener Zeit, als dass sich die Erhaltung der Reste nicht um jeden Preis empfohlen hätte. Eine totale Neubemalung kann nur da gerechtfertigt sein, wo der Wandverputz herabzufallen droht und damit das ganze Werk der baldigen Zerstörung ausgesetzt ist. In einem solchen Falle lasse auch ich, wie es z. B. in Eggenstein, ebenfalls durch Martin, geschehen ist, eine durchgreifende, die Neubemalung in sich schliessende Restauration vornehmen. Man muss annehmen, dass es in Boppard ähnlich bestellt war. Der angekündigten Publication kann man nur mit grösster Spannung entgegensehen: ist sie den Händen Clemen's anvertraut, so steht unserer kunstarchäologischen Litteratur eine kostbare Bereicherung bevor.

Mit dieser Bopparder Entdeckung ist diejenige spätromanischer Wandgemälde in dem Hessenhof zu Schmalkalden zusammenzuhalten, über welche Hase zuerst in der Ztschr. f. Christl. Kunst VI 122 berichtet hat und welche jetzt in der Publication von Otto Gerland[60]) vorliegen. Hase hatte diese Bilder auf die Geschichte der h. Elisabeth bezogen; jetzt wird von Gerland nachgewiesen, dass wir in ihnen Darstellungen aus dem Heldengedichte Hartmann's von Aue von Iwein mit dem Löwen zu sehen haben; also eines der wenigen uns erhaltenen Denkmäler der Frescomalerei, in welchem Stoffe des höfischen Romans behandelt sind.

Nicht sowohl durch Veröffentlichung bisher noch unbekannter Werke als vielmehr durch bequeme Darreichung vortrefflicher phototypischer Re-

[60]) Gerland, Otto, Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden. Leipzig 1896. 40.



productionen für die Zwecke des Studiums und des Unterrichts ausgezeichnet sind zwei Pubicationen, denen ich nur weiteste Verbreitung wünschen kann. Das sind erstens die Luthmer'sche Sammlung[61]) und zweitens die Reproductionen des Musée du Trocadero[62]). Die Luthmer'sche Sammlung bringt in der allervornehmsten Ausstattung und in einem getönten Lichtdruck, welcher die enormen Fortschritte dieses reproductiven Verfahrens aufweist, zum grössten Theil rheinische, beziehungsweise elsässische Denkmäler zur Anschauung. Viel reicher ist die 322 Tafeln umfassende Ausgabe der in den Gipsabgüssen des Trocadero angesammelten französischen Sculpturwerke. Treten die Denkmäler der Renaissance und des Barocco hier stärker hervor, als es uns erwünscht sein könnte, so ist doch auch für einen verhältnissmässig sehr billigen Preis — das Blatt ungefähr 30 Pf. — für die romanische und gothische Periode ein unglaublich reiches und kostbares Material geboten. Die Lichtdrucke (Aron fr., Paris) stehen nicht auf der Höhe der Leistungen, welche uns in dem vorgenannten Werke die Bruckmann'sche Firma vorführt, aber sie sind doch sehr klar und zweckentsprechend. Ich kann auch diese Collection als Lehrmittel für Institute nur aufs Beste empfehlen.

Zur Kunsttopographie Deutschland's haben auch die beiden letzten Jahre neue Beiträge gebracht. Die Inventarisationswerke in Sachsen, Preussen, Bayern, Württemberg gehen ihren Gang. In ikonographischer Hinsicht dürften Clemens' Kunstdenkmäler des Kreises Neuss (wo uns namentlich die Wandgemälde von Knechtstaden anziehen) und der jetzt eben ausgegebene IV. Band unserer Badischen Kunstdenkmäler interessant sein. In letzterem hat Prof. A. v. Oechelhaeuser die Denkmäler des Amtsbezirkes Wertheim (Kr. Mosbach) beschrieben, unter denen namentlich diejenigen des Klosters Bronnbach und der Stadt Wertheim in Betracht kommen. Ebenso bringt der neueste Band der Hessischen Kunstdenkmäler in dem von Prof. R. Adamy bearbeiteten Kreis Friedberg (Prov. Oberhessen) eine Fülle kostbaren Materials (Butzbach, Friedberg, Ilberstedt, Münzeberg, Niederweisel u. s. f.) Als weitere werthvolle Beiträge zur Kunststatistik dürfen die im Repert. f. Kw. auch schon besprochenen Publicationen von Otto Piper (Burgenkunde, s. Rep. 1896, XIX 195), Hagen (Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren, München 1894), (s. Repert. XVIII 385), dann

[61]) Romanische Ornamente und Baudenkmäler, in Beispielen aus kirchlichen und profanen Baudenkmälern des XI. bis XIII. Jahrhunderts, herausgegeben von Ferdinand Luthmer. Aufgenommen von C. Böttcher in Frankfurt a. M. und im Lichtdruck ausgeführt von der Verlagsanstalt f. K. u. W. vorm. Fr. Bruckmann in München. Frankfurt a. M. Verlag von Heinr. Keller 1895. Gr. Folio. Pr. M. 30.

[62]) Le musée de sculpture comparée du Palais du Trocadero du XIe. au XV. siècle. Renaissance. — Louis XIII. — Louis XIV. — Louis XV. — Louis XVI. jusqu' à nos jours. 3 vol. gr. 4⁰. Paris 1894—96. Guérinet, dann Ancienne Maison Morel, für Deutschland vertrieben durch Carl Haesele, Berlin, Bernburgerstr. 13. Pr. M. 125.

Karl Dexler's Stift Klosterneuburg (Wien 1894) zu erwähnen sein. Auch unser trefflicher Freund R. Rahn hat unentwegt fortgefahren, die Schweizerische Kunsttopographie zu fördern und nebenbei in seinen kleinen Aufsätzen „Die letzten Tage des Klosters Rheinau" und „Streifzüge im Thurgau" (beide Zürich 1896) uns mit köstlichen Erinnerungen beschenkt.

Für die Denkmälerpflege bedeutsam ist die auf Anregung des Cultusministeriums in Preussen geschehene Zusammenstellung der Grundsätze einer geregelten Denkmalspflege, wie wir sie jetzt dem Conservator der Rheinprovinz, Dr. Clemen, verdanken.[67] Im Zusammenhang damit ist der schon oben erwähnte Bericht zu nennen, in welchem die Provinzialcommission für die Denkmalspflege in der Rheinprovinz von ihrer Thätigkeit Rechenschaft ablegt. Eine Reihe von Monumenten, über deren Restauration hier gesprochen wird, sind da in Abbildungen wiedergegeben, bezw. kurz beschrieben; so die Seelenkapelle im Kreuzgang des Aachener Münsters, die Peterskirche in Bacharach, die Propsteikirche in Buchholtz (Kr. Mayen), das Zehnthaus in Carden, die Matthias-Kapelle zu Cobern, das Kuhthor in Kempen, die Abteikirche zu Offenbach am Glan, die evgl. Pfarrkirche zu S. Goar u. s. f. Man kann der Commission für ihre ebenso einsichtsvolle als erfolgreiche Thätigkeit nur Glück wünschen. Daneben darf man wohl der Veröffentlichungen der Grossh. Badischen Sammlung für Alterthums- und Völkerkunde in Karlsruhe und des Karlsruher Alterthumsvereins rühmliche Erwähnung thun. Im II. Heft derselben (Karlsruhe 1895) findet ausser den römischen Denkmälern auch der mittelalterliche Burgbau (E. Wagner über die Thurmbergruinen bei Durlach) und ein Denkmal der Abtei S. Blasien (M. Rosenberg: Allegorie auf St. Blasien) Berücksichtigung.

Zur Ikonographie der Renaissance bringt die kleine aber inhaltreiche Abhandlung Friedr. Schneider's „Theologisches zu Raffael" (Katholik 1896, I) einen hocherwünschten Beitrag. Hier beschäftigt sich unser ausgezeichneter Freund mit Raffael's Disputa und der Transfiguration. Hinsichtlich der ersteren will nachgewiesen werden, dass die bisherige Erklärung der Bilder nicht hinreichend gesehen habe, wie die Eucharistie der eigentliche Mittelpunkt der Composition sei; auch ich, meint Schneider, hätte in meinem Aufsatz „La Camera della Segnatura" (Rass. naz., Fir. 1890) den eigentlichen Kern der Sache nur gestreift. Ich muss dem entgegegentreten. Die Schneider'sche Erklärung nimmt gar keine Rücksicht auf den Zusammenhang, in welchem die Disputa zu den Compositionen der drei übrigen Wände steht, und welcher doch absolut festzuhalten ist, wenn man das Verständniss der Gesammtcomposition nicht verlieren will. Glücklicher erscheint mir der Verfasser in der Betrachtung der Transfiguration, wo er zum ersten Male eine genügende Erklärung der beiden zur rechten Hand des verklärten Heilands in Anbetung knieenden zwei Diakonen giebt. Schneider erblickt in ihnen die Märtyrer Felicissimus und Agapetus, deren Fest am 6. August gefeiert wurde und das nun

[67]) Clemen, Paul, Die Denkmalspflege in der Rheinprovinz. Düsseldorf 1896.



durch die Einführung des Festes der Verklärung (durch Calixt III 1456) in den Hintergrund gestellt worden war. Diese Interpretation wird so gut wie sicher gestellt und man hat in der Begründung derselben volle Gelegenheit, die Ueberlegenheit zu sehen und zu bewundern, welche die Kenntniss der Liturgie dem kunstsinnigen Theologen hier über alle übrigen Mitsprechenden zusichert.

In diesem Zusammenhang muss auch der Müllner'schen „Studien" gedacht werden,[65] in welchen Raffael's Sposalizio, die Schule von Athen, die h. Caecilia, die Madonna von S. Sisto, Tizian's Himmlische und irdische Liebe, P. v. Cornelius Jüngstes Gericht nach der inhaltlichen Seite besprochen werden. Ich werde anderwärts Gelegenheit haben, mich mit den hier gegebenen Erklärungen auseinanderzusetzen; ich will aber nicht zu bemerken unterlassen, dass ich diese Ausführungen zu den geistvollsten und beachtenswerthesten Betrachtungen rechne, welchen die erwähnten Meisterwerke in neuester Zeit unterzogen wurden. Hoffentlich wird der ausgezeichnete Vertreter der Philosophie an der Wiener Universität uns noch öfter mit solchen ästhetischen „Studien" zur Kunstgeschichte und Ikonographie erfreuen.

Uebersehen wir schliesslich noch, was die namhafteren auf dem Gebiete der Christlichen Kunst arbeitenden Zeitschriften uns in den beiden abgelaufenen Jahren brachten.

(Graus') Kirchenschmuck (Secken) XXV No. 11: über die Kirchen des Dominicanerordens, guter, orientirender Aufsatz. — XXVI No. 1, Wandgemälde als Altaraufsätze im Ma. — No. 4: über ma. Thierbilder. — No. 5: Madonnenstatue zu Salzburg. — No. 7: Die Carthause zu Gairach. — No. 9: S. Lorenzo in Verona. — Die Baumeister des Mittelalters. — No. 10f. — 12: Das hl. Grab in seinen ma. Nachbildungen. — XXVII No. 1: Päpste und Renaissance (nach Pastor III). — Apsisgemälde in alter und neuer Uebung. — No. 2: Wandgemälde zu Thörl in Kärnten. — No. 3: Der Humor in der kirchlichen Kunst. — No. 5: Salona und seine altchristlichen Denkmäler. — No. 6: Der hl. Berg von Varese. — No. 8: über Emporen. — No. 9: S. M. delle grazie bei Mantua.

Archiv für Christliche Kunst (red. von Stadtpfarrer Keppler in Friedenstadt): 1895. No. 1: Der Todten Ruhestatt. — Sculpturen No. 4: P. Keppler. Gedanken über Raffael's Cäcilie (sehr beachtenswerth). — No. 5: alte Wandmalereien in der Pfalz. — 1896, No. 1: Detzel über alte Wandgemälde in Ehestatten. — No. 2: Max Bach über Künstlerinschriften an Altarwerken. — Zur Baugeschichte der Abtei Klosterkirchen Schussenried und Güterstein. — No. 5: v. Krzesinski die Sibyllen in der christl. Ikonographie. — Christuskopf in Hauterive (15. Jh.). — No. 6: Die hl. Familie in der christl. Kunst. — No. 7: Schiller über Wandgemälde in der Frauenkirche zu Memmingen — Kirchenschatz zu Comberg. — No. 8: P. Keppler zwei Wandmalereien

[65]) Müllner, Laurenz, Literatur- und kunstkritische Studien. Beiträge zur Aesthetik der Dichtkunst und Malerei. Wien und Leipzig, 1895.



in Bergfelden. — Schwäbische Crucifixbilder. — No. 9: v. Krzesinski, über zwei ma. Kunstwerke im Gnesener Dom. — No. 10: Detzel, über Restaurationen von Kirchen. — No. 11: Ueber die beiden bedeutendsten uns erhaltenen Exemplare von Thurmmonstranzen (diejenige von Weilderstädt und die von Tiefenbronn).

Christliches Kunstblatt. XXXVII (1895): No. 1: Cramer, Die Elfenbeinpyxis im Berliner Museum. — Haack, über Landshuter Architektur und Plastik. — No. 3: V. Schultze, G. B. de Rossi (Nachruf.) — Klemm, über Münster von Bern. — No. 4: Klemm, Ein mittelalterl. Symbol der Dreieinigkeit. — Meier, Glockeninschrift aus Velpke (Kr. Helmstadt) von 1343. — No. 5: Wernicke, Marienkirche in Stargard. — O. H. Mothes über Restaurirung an und in Kirchen. — Wernicke, Chorgestühl der S. Martinskirche in Memmingen. — No. 7: H. M. Armenbibel. — No. 8: Klemm, Spätgoth. Wandgemälde zu Mundelsheim. — No. 10—11: K. Brun über Michelangelo in der Sixt. Kapelle. — No. 12: Crämer, Weihnachtsdarstellung aus altchristlicher Zeit (Sarcophag S. Celso in Mailand). — Die Kilianskirche in Heilbronn. — Aus dem Dom zu Schleswig. — 1896. XXXVIII. No. 2: Das Problem der modernen religiösen Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Malerei. — No. 3: V. Schultze, Die Wiener Genesisminiaturen. — Klemm, Beitrag zur Geschichte der deutschen Bauhütte. — Steindorff, Die Kanzel in der Andreaskirche zu Weissenberg a. Sand. — No. 6—7: Gradmann, Die Wandgemälde in Sant Angelo in Formis und die byzantinische Frage. — Wernicke über Christl. Ikonographie (über Detzel).

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 1895 XCV S. 121 Plath über die Königspfalzen der Merowinger und Carolinger. — S. 181 Arendt über den sog. Dingstuhl zu Echternach. — Die „Christliche Akademie“ (Prag) hat auch in ihrem XX. und XXI. Jahrgang der Litteratur über Christliche Kunstgeschichte Aufmerksamkeit geschenkt.

Einige andere Zeitschriften, deren Jahrgänge 1896 z. Z. noch nicht vollständig vorliegen, sollen im nächsten Berichte berücksichtigt werden.

Zum Schlusse wird man mir gestatten hinzuzufügen, dass ich in den beiden abgelaufenen Jahren mein Scherflein zur Litteratur unseres Gegenstandes in meiner „Geschichte der Christlichen Kunst“ beigeliefert habe, deren erster Band in zwei Abtheilungen, Freiburg 1895—96, bei Herder erschienen ist. Ich überlasse es Andern, darüber zu referiren, und beschränke mich auf die Mittheilung, dass die erste Hälfte des zweiten Bandes gegenwärtig in Druck ist und dass dieselbe die karolingisch-ottonische, romanische und gothische Kunst, umspannen, auch den Einfluss des Byzantinismus auf das Abendland und vielleicht noch das Buch über Quellen und Ursprung der Ikonographie des Mittelalters behandeln wird. Wir hoffen diese Abtheilung bis Ostern 1897 veröffentlichen zu können.

Freiburg i. Br. 1896, 12. Nov. *Fr. Xav. Kraus.*



Malerei.

J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I, H. 1. Byzantinische Psalterillustration. Mönchisch-theologische Redaction. Mit 6 Tafeln und 87 Textillustrationen, Helsingfors 1895, 4⁰, 90 S.

Die hier zur Anzeige kommende Schrift bildet den ersten Abschnitt eines auf zwei Bände angelegten Werkes, das sowohl die morgenländische als die abendländische Kunst, sofern sich dieselbe der Illustration des Psalters zugewendet hat, umfassen wird. Nach einer Mittheilung des Verfassers wird der erste Band ferner behandeln: mehrere der mönchisch-theologischen Redaction verwandte Psalter-Handschriften, sodann die aristokratisch-höfische Redaction sowie einige selbständige byzantinische und russische Psalter und, als zweiten Haupttheil, die abendländische Psalterillustration. Der zweite Band giebt sodann einen Ueberblick über den gesammten Bilderschatz, nach der Reihenfolge der Psalmen und Psalmenverse geordnet, unter Berücksichtigung der Commentare und der Liturgie.

Mit Recht sagt Adolph Goldschmidt in seinem vortrefflichen Werke über den Albani-Psalter in Hildesheim, Berlin 1895[1]), das Interesse für den Vorstellungskreis des Mittelalters führe immer wieder auf dieses Thema, denn „von den Büchern der mittelalterlichen Liturgie wurden die Psalmen am meisten gelesen, sie hatten daher keine geringe Bedeutung für den Gedankenkreis der Geistlichkeit und in Anlehnung an diese auch für den der Laien", die Bilder aber, mit denen der Psalter immer wieder ausgestattet wurde, zeigen in der That „oft mehr als Commentare und Glossen die Gedanken, die sich an die reiche Sprache der Psalmen knüpften." Diese Gedanken sind sehr mannigfache und bilden neben stilistischen Eigenthümlichkeiten eine Grundlage für die Eintheilung der illustrirten Psalterhandschriften in gewisse Gruppen oder Familien.

Nachdem Kondakoff in seiner 1876 in russischer Sprache, sodann 1886—1891 in französischer Bearbeitung erschienenen „Histoire de l'Art Byzantin considéré principalement dans les miniatures" diese Gruppirung für die byzantinische Kunst vorgenommen, ging Anton Springer in seiner Abhandlung über „die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter" 1880 an eine Familientheilung der frühesten abendländischen illustrirten Psalter, Goldschmidt aber dehnte die hierher gehörenden Untersuchungen auch auf spätere Handschriften aus und kam unter erstmaliger Zugrundelegung der „Theilungen innerhalb der Psalterien" zu bedeutenden Ergebnissen.[2])

---

[1]) Irregeleitet durch Photographieen nach den zahlreichen neutestamentlichen Darstellungen der Handschrift, hatte ich dieselbe seiner Zeit (Jahrb. d. K. preuss. Kunstsamml. XV, 1894, S. 211) als Evangeliar erwähnt.

[2]) Vergl. Vöge's Besprechung des Goldschmidt'schen Buches im Repert. XIX, S. 204 ff.



Tikkanen behandelt in dem jetzt vorliegenden ersten Abschnitte seiner Arbeit in erschöpfender Weise jene wichtige Gattung der byzantinischen Psalterillustration, die im Gegensatze zu der am glänzendsten durch die berühmte Handschrift der Pariser National-Bibliothek: Grec. 139, vertretenen elegant antikisirenden aristokratisch höfischen Gruppe als volksthümliche oder mönchisch-theologische Redaction bezeichnet wird.

In der Einleitung weist der Verfasser darauf hin, wie trotz der in der ältesten christlichen Zeit herrschenden Auffassung, wonach das alte Testament „eine mystische Vorbildung des göttlichen Erlösungswerkes“ enthalte, trotz der ungemeinen Beliebtheit der Psalmen doch nur sehr vereinzelte Bilder und Motive der altchristlichen Kunst den Psalmen ihr Dasein verdanken. Es lässt sich nicht mit Sicherheit angeben, wann man anfing, Psalterhandschriften zu illustriren. Wohl sieht man den psallirenden David als einziges Bild in einem lateinischen Psalter mit angelsächsischer Uebersetzung, etwa aus dem 8. Jahrhundert (Brit. Museum Cotton M. S. Vesp. A. 1), aber Psalterhandschriften mit fortlaufenden Illustrationen scheinen erst im 9. Jahrhundert entstanden zu sein. Dass die hier in Betracht kommende „mönchisch-theologische Redaction“ des griechischen Psalters nicht lange vor der Mitte dieses Jahrhunderts aufgetreten sein kann, wird daraus ersichtlich, dass ihr gewisse polemische Bilder angehören, welche den Bilderstreit oder genauer den Sieg der Bilderfreunde zur Voraussetzung haben.

Eine der hierher gehörenden Psalterhandschriften ist bereits im 9. Jahrhundert entstanden: der Chludoff-Psalter, den Kondakoff unter Beigabe zahlreicher Abbildungen im Jahre 1878 eingehend behandelt hat[3]) und der sich gegenwärtig in dem unirten Mönchskloster des h. Nikolaus zu Moskau (Bibl. No. 129) befindet. Dem 9. bis 10. Jahrhundert gehört der Psalter im Pantokrator-Kloster auf dem Athos No. 61 an (beschrieben von Uspenski, Erste Reise in die Athos-Klöster (russ.), und von Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, S. 177—183, 197 und Taf. XVII—XX.) In's 10. Jahrhundert ist ein Psalterfragment der Nationalbibliothek zu Paris, Grec No. 20 (vergl. Bordier, Description des peintures . . . . . dans les manuscrits grecs de la Bibl. nat. p. 98 ff.) und eines der Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg, No. 265, zu setzen. Aus dem Jahre 1066 stammt der berühmte Psalter des Britischen Museums in London Add. No. 19352 (behandelt von Piper in den Theolog. Studien und Kritiken 1862 und von Waagen in der Zeitschrift für christl. Archäol. und Kunst 1856, sowie in dessen Galleries and cabinets of art in Great-Britain 1857). In's 12. Jahrhundert führt uns die Psalterhandschrift der Barberini-Bibliothek in Rom No. III, 91 (beschrieben von Busslajeff in einer Mittheilung an die Gesellschaft für altrussische Kunst, Moskau, 1875), in's 13. Jahrhundert die griechisch-lateinische Handschrift aus der ehemaligen Hamilton-Bibliothek No. 119, im Kupferstichkabinet zu Berlin. (Vergl. v. Seidlitz, Die illustrirten Hand-

[3]) Миніатюры греческой руописи псалтирии IX. вѣка изъ соранкія А. И. Хлудова въ Москвѣ. (Miniaturen einer griechischen Psalterhandschrift des 9. Jahrhunderts aus der Sammlung A. J. Chludoff's in Moskau.)



schriften der Hamilton-Sammlung zu Berlin, Repert. VI (1883) S. 259 ff.) Eine im Jahre 1397 in Kijew gefertigte slavonische Psalterhandschrift in der Sammlung der Kais. Gesellschaft der Liebhaber alten Schriftthums in St. Petersburg, No. 1252, Fol. VI, schliesst sich eng der byzantinischen Redaction an, wie denn überhaupt die Nachwirkung der letzteren sich in slavonischen Psaltern (vergl. über dieselben Tikkanen S. 13, 14; Pokrowski, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, преимущественно византійскихъ и русскихъ. [Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, hauptsächlich den byzantinischen und russischen] St. Petersburg 1892, XLVI) bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts verfolgen lässt.

Tikkanen hat die in St. Petersburg, Moskau, Rom, London, Paris, Berlin befindlichen Psalterhandschriften auf das Sorgfältigste im Original studirt, die anderen hierher gehörenden, so weit es irgend möglich war, aus Abbildungen und Beschreibungen kennen gelernt, und schildert nun auf Grund dieses überaus reichen Materials das Wesen dieser ganzen Bilderredaction.

Zuerst (S. 15 ff.) handelt er von den stilistischen Eigenthümlichkeiten der Miniaturen, die „in der Form von kleinen, leichten, auf das möglichst Wenige beschränkten Skizzen“ auf den Rändern der Blätter wie ein fortlaufender Commentar den betreffenden Psalmversen beigefügt sind. Die Bilder der älteren Handschriften setzen vielfach die Traditionen der frühchristlichen Kunst fort: kurze, gedrungene, gerne jugendliche Gestalten werden uns in ungezwungener Haltung geboten; der Ausdruck zeigt noch nicht die „anmassende Strenge, die vornehme Würde des byzantinischen Wesens“; „die Typen haben sich noch nicht, wie in der späteren Kunst, verknöchert“; hier und da treten scharf ausgeprägte, auch wohl ethnographisch bedingte Charakterköpfe hervor. Andererseits macht sich das specifisch Byzantinische darin bemerkbar, dass den Illustratoren die typischen Gestalten, die geläufigen Motive der Gewandung, der Bewegung und des Ausdruckes besser gelingen als die Darstellung solcher Dinge, die von der grossen Landstrasse abliegen. Die Farbenscala ist eine einfache, die Farben sind auf den helleren Stellen sehr dünn aufgetragen. In den Handschriften des 11. und der folgenden Jahrhunderte tritt das byzantinische Element stärker hervor: hier begegnen wir den langgestreckten Gestalten, den steiferen Bewegungen, einem strengeren Ausdruck der Köpfe. Mehr und mehr machen sich die Eigenschaften der byzantinischen Verfallskunst geltend. Trotz des Stil-Zusammenhanges der älteren Psalterminiaturen mit der altchristlichen Kunst sind doch nur wenige Compositionsmotive der letzteren entnommen, die S. 23 beigebracht werden, sowie S. 24—27 von den stark verblichenen und meist entstellten heidnisch-antiken Erinnerungen gehandelt wird.

In Betreff des Inhaltes lassen sich die Bilder in folgende Gruppen theilen:

1. Erzählende Darstellungen aus dem Leben David's, welche in der mönchisch-theologischen Redaction übrigens eine verhältnissmässig geringe Rolle spielen. (S. 27, 28.)

2. Darstellungen, in denen die poetischen Bilder des Psalmisten direct in anschauliche Form übertragen werden, also jene Gattung von Illustrationen, welche dem Utrechtpsalter fast durchweg eigen ist und von Anton Springer für die abendländische Kunst im Gegensatz zur byzantinischen in Anspruch genommen wurde. Von einander unabhängig haben Goldschmidt a. a. O. S. 10—12 und Tikkanen S. 28—31 dieser Auffassung gegenüber auf das zahlreiche Vorkommen solcher Bilder in den byzantinischen Psaltern hingewiesen.

Um die moralischen Tendenzen der Psalmen zu verdeutlichen, bieten die Illustratoren häufig:

3. Darstellungen der idealen Vertreter des Guten und Bösen: Engel und Teufel; Bilder des Himmels und der Hölle; Christusbilder; Bilder von Heiligen und aus Heiligenlegenden. S. 31—40.

„Engel und Teufel kommen in diesen Miniaturen — besonders in den späteren Handschriften — ungleich reichlicher als sonst in byzantinischen Bildern vor.“ Wie die Engel im Allgemeinen zu den schönsten Gestalten der byzantinischen Kunst gehören, so erscheinen sie auch hier mit ihren jugendlichen Zügen, den mächtigen Flügeln, der classischen Gewandung, in anmuthiger Bildung, während die Teufel gewöhnlich „klein, wie Fliegen herumschwirrend, bräunlich oder schwarz gefärbt, sonst menschlich gebildet, bisweilen Feuer ausspeiend“, dargestellt werden.

Der thronende Christus oder auch die Halbfigur, beziehungsweise das von einem Kreise umgebene Brustbild Christi erscheint nicht selten als der Vertreter der Gottesidee, die nach dem alten Kirchenverbot durch die Gestalt Gottes des Vaters nicht wiedergegeben werden durfte. Die Gegenwart des letzteren wird oft — wie in der altchristlichen Kunst — durch die aus dem Himmel segnende Hand angedeutet. „Im Gegensatze zu den abendländischen Psalterbildern nimmt in den griechischen Christus selten handgreiflich an dem symbolischen Vorgange Theil. In der Regel genügt sein allmächtiges feierliches Segnen.“

„Verhältnissmässig wenige Bilder haben die Apostel zum Gegenstande“. Als Vertreter des Guten, der Frömmigkeit, erscheinen, je später desto häufiger, die Heiligen der Kirche, „die Athleten des Erlösers“. Sie stehen entweder andächtig da oder sind in solchen Situationen ihrer Legende dargestellt, die sich mit gewissen Psalmversen in einen, freilich oft nur sehr losen Zusammenhang bringen liessen.

Die hier in Kürze mitgetheilten Grundsätze, nach denen die Psalter-Illustratoren verfuhren, haben sich dem Verfasser aus einer ungemein sorgfältigen Vergleichung der Handschriften unter einander und der Bilder mit dem Texte ergeben. Die zahlreichen Belegstellen, die immer wieder durch Abbildungen anschaulich gemacht werden, und die erst ein Eindringen in den Charakter dieser Gattung der Psalterillustration ermöglichen, können hier selbstverständlich nicht beigebracht werden. So fahre ich denn in meiner kurzen Inhaltsangabe fort.

S. 40 ff. wird der Charakter der von der altchristlichen gänzlich ab:

weichenden Symbolik unserer Psalterhandschriften besprochen. Während die altchristliche Symbolik mit Vorliebe poetisch an die Auferstehungsgedanken anknüpfte, macht sich hier jenes speculative Denken, das schon so früh die griechische Kirchenlehre charakterisirt, und der didaktische Zweck der Illustrationen bemerkbar. Uebrigens kommen Begriffspersonificationen nur selten vor.

Die reichste und wichtigste Gruppe von Psalterillustrationen bilden:

4. die Darstellungen biblischer Begebenheiten, von denen zuerst die alttestamentlichen, sodann die neutestamentlichen neben den von ihnen illustrirten Psalmversen aufgeführt und besprochen werden. S. 46 ff. Die neutestamentlichen Bilder wurzeln „in der typologischen Auffassung des Textes und werden nur aus diesem Gesichtspunkte begreiflich.“ Hier kommen „die speculativen Neigungen der mönchischen Künstler, ihre theologische Gelehrsamkeit und vor Allem die Abhängigkeit ihrer Ideen von der gottesdienstlichen Bedeutung der bezüglichen Psalmstellen“ klar zum Ausdruck, wie denn auch solche Begebenheiten besonders bevorzugt sind, „welche von der Kirche an besonderen Festtagen gefeiert werden.“

Tikkanen hat bei seiner Zusammenstellung der neutestamentlichen Bilder jedesmal sämmtliche Psalterstellen, bei denen das betreffende Bild sich findet, verzeichnet und nach Möglichkeit die Art der liturgischen Verwendung dieser Psalmverse festgestellt, wodurch in vielen Fällen erst die Wahl der neutestamentlichen Scenen sich erklärt. Hier sei nur ein Beispiel des Tikkanen'schen Verfahrens mitgetheilt. S. 50 heisst es:

„Geburt Jesu. Ps. II, 7: „Du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeuget“ (in den meisten Handschr., vom Chlud.-Psalt. an), schon von den Aposteln auf Christus bezogen (Act XIII, 33, u. Hebr. V. 5), bildet, nebst Ps. CIX, 3, eine Hauptstelle im ausgewählten Psalme des Weihnachtstages und wird als Prokimen (ausgewählter Psalmvers) in der ersten Stunde des Weihnachtsabends benutzt. — Ps. XC., 1: „Wer unter dem Schirme des Höchsten sitzet“, und Ps. CIX., 3: „Ex utero ante Luciferum genui te“ (nur im russ. Psalt. v. J. 1397). Die zwei letztgenannten Psalmen werden in der morgenländischen Kirche am Vorabend des Weihnachtsfestes vorgetragen (6. und 9. Stunde); Ps. CIX., 3, kommt besonders oft und auf verschiedene Weise im Gottesdienste der Weihnachtszeit zur Anwendung (Men. d. Dec. S. 196—215).“

S. 66 ff. wird sodann eingehend von der Verwendung des Psalters im morgenländischen Gottesdienste gehandelt. Dieser Gottesdienst „ist ein Cultusdrama, ein geistliches Schauspiel, welches symbolisch die Heilsthaten und die Heilslehre darstellt und somit die ganze orthodoxe Theologie in praktischer Verwendung wiederspiegelt. Die prophetischen und typologischen Beziehungen des alten Bundes auf den neuen werden mit grosser Vorliebe hervorgehoben, die Worte der alttestamentlichen Verfasser — und gerade besonders der Psalmen — werden reichlich den Gegenständen der Feste accommodirt. Die liturgische Deutung giebt ihnen auf diese Weise einen

neuen, mystisch-christlichen Inhalt, verschmilzt sie mit der kirchlichen Anschauung, verbindet sie mit den Gegenständen des Glaubens." Dem Psalterillustrator kam nun bei den für den Gottesdienst bedeutsamen Stellen „die Begebenheit in das Gedächtniss, die an dem betreffenden Festtage gefeiert wurde oder zu deren Andenken die betreffende Cultushandlung gestiftet war, und er stellte sie als etwas Selbstverständliches dar." Ja, Tikkanen hat es wahrscheinlich gemacht, dass die mönchisch-theologische Bilderredaction des Psalters überhaupt ihre Hauptquelle in dem in ihrer Entstehungszeit in reger Entwickelung begriffenen Cultus hatte.[4]) Er stimmt darin mit Pokrowski überein, während Brockhaus den Zusammenhang zwischen Gottesdienst, Psalter und kirchlicher Kunst zwar anerkennt, aber (a. a. O. S. 181) die Anregung zu der Psalterillustration in erster Linie denn doch den sogen. Catenen (alten Psalter-Commentarsammlungen) zuschreiben zu müssen glaubt. Es hat etwas Ueberzeugendes, wenn Tikkanen dem gegenüber sagt: „Es lag gewiss den mönchischen Künstlern näher, bei der Wahl ihrer Darstellungen sich der Gegenstände und der Bedeutung der Feste zu erinnern, an welchen die zu illustrirenden Psalmstellen in der Kirche ertönten, als in der Klosterbibliothek sich in das mühevolle Durchforschen der Commentare zu vertiefen." Ein Fall scheint denn auch die Richtigkeit dieser Auffassung zu beweisen: „das schöne Hochzeitslied, Ps. XLIV, wird nämlich von den Auslegern fast durchgehend nur auf das Verhältniss der Kirche zu Christus, als Braut zum Bräutigam, bezogen, während dagegen die Maler, der liturgischen Deutung gemäss, den Psalm mit Marienbildern illustriren."

Nun behauptet der Verfasser nicht, dass die mönchischen Psalterillustrationen ausschliesslich dem Gottesdienste ihre Ideen zu verdanken hätten. Vielmehr kommt hier auch die neutestamentliche Deutung der messianischen Psalterstellen in Betracht, sowie denn doch auch eine muthmassliche Bekanntschaft der Künstler mit Stellen der Psaltercommentare, vielleicht in der Form, in der dieselben in der gleichzeitigen polemischen und erbaulichen Litteratur fortlebten.[5]) Im Allgemeinen aber waren die Psaltercommentare mit ihrer „predigtähnlichen Paraphrasirung", ihrer rhetorischen Weiterspinnung der Gedanken des Textes wenig geeignet, die künstlerische Phantasie anzuregen. Das Uebereinstimmen gewisser Illustrationen mit den Commentaren lässt sich vielleicht auch daraus erklären, dass die litterarische und liturgische Exegese sich im Allgemeinen decken und ergänzen. „Sie standen gewiss mit einander in wechselseitiger Be-

[4]) S. 72, 73 werden die in neuerer Zeit wiederholt aufgetretenen Aussprüche anderer Gelehrter über den Zusammenhang frühchristlicher und mittelalterlicher kirchlicher Kunstvorstellungen mit der Liturgie auszugsweise zusammengestellt.

[5]) Tikkanen hat denn auch die griechischen Commentare herangezogen, so diejenigen des Eusebios, Athanasios, Basilios, Chrysostomos, Theodoretos, Euthymios Zigabenos u. A. und mit der Auslegung der lateinischen Exegeten, wie Justinus des Märtyrers, Tertullianus, Ambrosius, Augustinus, Hilarius, Gregor d. Gr., Cassiodorus, Alcuin's u. A. verglichen.

ziehung und fussten beide auf derselben flüssigen, Alles durchdringenden kirchlichen Tradition.“ So bieten denn die Psaltercommentare zusammen mit dem Gottesdienste die sichere Grundlage zum Verständniss des illustrirten Psalters.

Von besonderem Interesse sind die, eine 5. Gattung von Illustrationen vertretenden polemischen Psalterbilder, welche die Leidenschaften des Bilderkampfes, beziehungsweise den Triumph der siegreichen Partei der Bilderverehrer so deutlich wiederspiegeln: S. 78 ff. Bald wird als Illustration zu Ps. XXV, 4 und 5 ein Ikonoklastenconcil, wahrscheinlich die Pseudosynode in den Blachernen vom Jahre 815, dargestellt, über welchem der rechtmässige Patriarch Nikephoros mit einem Christusbilde in der Hand erscheint, während nebenan ein anderes Christusbild von zwei bilderfeindlichen Geistlichen übertüncht wird, eine Darstellung, die sodann auch als Gegenstück zur Kreuzigung Christi, dessen Seite durchbohrt und dem Essig und Galle zum Trinken gereicht wird, auftritt. Dann wieder wird der vom Kaiser Theophilus auf den Patriarchenstuhl Constantinopel's erhobene, von den Bilderverehrern leidenschaftlich gehasste Syncellus Johannes Hylilas, der Grammatiker, wegen der ihm vorgeworfenen Simonie mit den bestochenen Wächtern des Grabes Christi zusammengestellt und demselben ein ihn inspirirender Teufel beigegeben.

Konnte diese Kategorie von Darstellungen erst in der Entstehungszeit der mönchischen Redaction der Psalterbilder erfunden werden, so geben einige der neutestamentlichen Bilder bereits in Werken vor dem Ausbruch des Bilderstreites anzutreffende, also frühbyzantinische Compositionen wieder, somit wird man auch bei den meisten derjenigen anderen Scenen aus dem neuen Testament, die sich seit dem neunten Jahrhundert (Chludoff-Psalter) der Hauptsache nach übereinstimmend, nicht nur in Psaltern, sondern auch in Evangelienhandschriften wiederholen, dieselbe frühe Entstehungszeit annehmen dürfen. So lassen sich denn aus vielen der Psalterillustrationen wichtige Schlüsse auf die byzantinische Kunst des sechsten und siebenten Jahrhunderts ziehen. Manche der neutestamentlichen Bilder weisen aber Züge auf, die, wie es scheint, im Hinblick auf den Psaltertext erfunden sind; dahin gehören z. B. die blutenden Schlangen (Ps. LXXIII, 13) und der fliehende Jordan (Ps. CXIII, 3) bei der Taufe, die Befreiung der Seele des Verstorbenen aus den Krallen des Hades bei der Auferweckung das Lazarus (Ps. XXIX, 4), die Hundemenschen bei der Gefangennehmung Christi (Ps. XXI, 17) u. s. w. Auch finden sich innerhalb der Handschriften unserer Redaction nicht unwesentliche Verschiedenheiten, sowohl in Bezug auf die für die Illustration gewählten Textstellen, als auch bezüglich der Ausführung eines und desselben Motivs, so dass, bei aller Zusammengehörigkeit der Handschriften im Grossen und Ganzen, den Illustratoren denn doch eine gewisse Selbständigkeit zugeschrieben werden muss.

Tikkanen's Arbeit erinnert den Leser lebhaft daran, wie nahe die einzelnen Zweige geschichtlichen Lebens sich berühren und wie sehr die kunstgeschichtliche Forschung das geschichtliche Wissen überhaupt, in

unserem Falle das religionsgeschichtliche Wissen zu fördern vermag. Ohne Zweifel fällt aus seinen zunächst der Kunstgeschichte dienenden Untersuchungen auch viel Licht auf die Art und Weise, wie im Mittelalter die Psalmen gedeutet und gottesdienstlich verwendet wurden. *E. Dobbert.*

F. von Marcuard. Das Bildniss des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen. München 1896. Fol. 27 S. Mit 8 Tafeln in Heliogravure und 8 Abbildungen im Text.

Das Bildniss des Hans von Schönitz, eines Mannes, der im Dienste des bekannten Cardinals Albrecht von Brandenburg gestanden und im Jahre 1535 durch die Schuld desselben fürstlichen Herrn ein plötzliches Ende gefunden hat, bildet den Ausgangspunkt der hier zu besprechenden Studie. Das Bild ist nicht nur durch die Persönlichkeit des Dargestellten, der wenigstens mittelbar in der Geschichte seiner Zeit eine Rolle gespielt hat, sondern auch durch seine künstlerischen Eigenschaften von Bedeutung. Der vornehme und discrete Ton, in dem es gehalten ist und die verständnissvolle Zeichnung lassen in ihm die Hand eines Meisters von guter Art erkennen. Man hat in dem Autor schon vor längerer Zeit den oberbayrischen Maler Melchior Feselen vermuthet. Irre ich nicht, so geht diese Hypothese auf Adolph Bayersdorffer zurück, der sich mit der Person dieses Künstlers eingehend befasst hat. Der Besitzer des Bildes, Herr F. von Marcuard in Florenz, derselbe, von dem auch die vorliegende Schrift verfasst ist, stimmt dieser Ansicht nicht unbedingt bei. Er neigt vielmehr dazu, Feselen und den Maler des Schönitz-Bildes als zwei getrennte Individualitäten zu unterscheiden, wenngleich er die Identität beider als möglich anerkennt und in jedem Falle den unbekannten Portraitmaler der Regensburger Schule zuweist, in die ja auch Feselen gehört.

Die Persönlichkeit des Unbekannten, den wir vorläufig als solchen gelten lassen wollen, steht im Mittelpunkt der Untersuchung; eine Aufzählung der Angehörigen der Regensburger Schule, soweit sie als Portraitmaler thätig gewesen sind und eine kritische Zusammenstellung aller Werke und Lebensnachrichten, die auf Melchior Feselen Bezug haben, schliesst sich daran an und dient dazu, die besondere Eigenart der Hauptperson genauer zu fixieren. Bezeichnend ist es für diese zunächst, dass es ausschliesslich Bildnissdarstellungen, im Ganzen neun an der Zahl, sind, welche sich mit unbedingter Gewissheit dieser einen Hand zuschreiben lassen. Drei davon hat der Katalog der Münchener Pinakothek als Werke eines und desselben Autors schon früher hervorgehoben, es sind dies eben das Bild des Schönitz von 1533, sodann das Portrait eines Georg Weisz aus demselben Jahre in der Pinakothek und das eines Unbekannten in der Brüsseler Galerie. Diesen dreien fügt der Verf. nunmehr sechs weitere hinzu, von denen fünf der Ahnengalerie der freiherrlichen Familie von Holzhausen in Frankfurt am Main angehören, nämlich die Bildnisse des Gilbrecht von Holzhausen und seiner Braut Anna, geb. Ratzeburger, beide 1535 gemalt, das Portrait des Haman von Holzhausen, spätestens 1536

entstanden, und die Bilder zweier schwer zu identificierenden Persönlichkeiten, Mann und Frau, die nur traditionell als Glieder derselben Frankfurter Patrizierfamilie angesehen werden, welcher die drei vorher genannten entstammen. Der Erwähnung werth ist nebenbei, dass sich in gleichem Besitz eine alte Copie des Bildes der Brüsseler Galerie befindet; es ist nicht unmöglich, dass auch dieses einen Holzhausen darstellt. Diesem schliesst sich als sechstes bisher nicht beschriebenes Werk von gleicher Hand das Bildniss einer Dorothea Stralburgerin von 1533 an, das seit einigen Jahren Eigenthum der städtischen Gemäldesammlung in Strassburg i. E. ist. Mit Recht sind ferner in demselben Zusammenhang als nah verwandte Arbeiten von geringerer Qualität die Bildnisse eines Johann von Glauburg und einer Anna Knoblauchin mit der (unzuverlässigen) Jahreszahl 1545 im Berliner Kunstgewerbe-Museum aufgeführt. Wenn sie auch vielleicht Gehilfenarbeiten sind, so gehören sie doch unzweifelhaft derselben Firma an wie die vorhergehenden.

Nicht ohne Grund hat der Verf. aus dem Vorhandensein der Holzhausen'schen Bilder und den entsprechenden Daten den Schluss gezogen, dass ihr Urheber in den Jahren 1535 und 1536 seinen Aufenthalt in Frankfurt am Main gehabt haben müsse. Für diese Annahme bestehen aber noch weitere Argumente, die zugleich gestatten, die Thätigkeit des Künstlers am genannten Ort der Zeit nach noch genauer festzulegen. Es ist dem Verf. entgangen, dass nicht nur die Holzhausen's, sondern auch alle übrigen Personen, welche dem unbekannten Portraitmaler gesessen haben — soweit sich ihre Namen überhaupt feststellen lassen — Frankfurter Geschlechtern angehören. Die Schreibweise der Namen auf den Bildern ist zwar nicht durchweg die landläufige, aber die beigegebenen Wappen schliessen jeden Zweifel aus. Dies ist der Fall bei dem Georg Weisz der Pinakothek; der Geschlechtsname lautet vollständiger in der Regel Weisz von Limburg. Dasselbe wiederholt sich bei dem Namen der Dorothea Stralburgerin, richtiger Stralbergerin; wer mit mittelalterlichen Schreibergewohnheiten vertraut ist — die Maler sind bekanntlich auch noch im 16. Jahrhundert mit der Rechtschreibung nicht besser umgegangen als die Schreiber —, wird der Verwechslung der beiden Vocale in diesem letzten Namen keine allzu grosse Bedeutung beilegen; im Uebrigen entscheidet auch hier das Wappen, welches im gelben mit rothem Querbalken belegten Schilde drei schwarze „Strale“ oder Pfeilspitzen (2 und 1) zeigt mit sinnfälliger Anspielung auf das Geschlecht „zum Stralenberg“, auch kurzweg „Stralberg“ geheissen. Ebenso verhält es sich mit den Namen der Glauburg und Knoblauch, die ehedem gleichfalls zu den patrizischen Familien der freien Stadt Frankfurt gehörten.

Nun ist der Weisz und die Stralbergerin von 1533 datirt. Der Beginn der Beziehungen unseres Künstlers zu Frankfurt oder seines Anfenthaltes daselbst wird somit um zwei Jahre früher fallen, als nach den Angaben des Verf. anzunehmen wäre, zugleich gewinnt aber auch dessen Vermuthung an Wahrscheinlichkeit, dass Schönitz selbst, der sich 1533, vielleicht bei Gelegenheit des Regensburger Reichstages, von unserem Künstler malen





liess und der mit Frankfurt nachweislich in commerciellem Verkehr gestanden hat, seinen Maler dorthin empfohlen haben könnte.

Wie dem aber auch sei, auf alle Fälle wird es bei der damaligen Beschaffenheit des Kunstlebens in Frankfurt dem bayrischen Künstler nicht besonders schwer gefallen sein, dort Boden zu gewinnen. In Frankfurt wissen wir in jener Zeit von keiner einzigen hervorragenden einheimischen Künstlerpersönlichkeit; nicht einmal eine zunftmässig organisirte Berufsgenossenschaft der Maler, wie wir sie in den meisten Städten des Reiches schon in viel früherer Zeit vorfinden, hat damals in Frankfurt existiert. Um so weniger war hier der Zuzug fremder Künstler von aussen her etwas Ungewohntes: noch lange legten die Kunstsammlungen begüterter Familien und die an Stiftungen reichen Kirchen und Klöster Zeugniss davon ab, wie viele und wie hervorragende auswärtige Künstler, es sei hier nur an den älteren Holbein, Baldung und Grünewald erinnert, in der üppigen Handelsstadt jeweilig ihren Erwerb gefunden hatten.

Was nun den Zusammenhang des unbekannten Künstlers mit Feselen betrifft, so wird man die Zurückhaltung des Verf. in der Identificierung beider Personen nur billigen können, so lange dafür keine anderen Merkmale vorliegen, als die bisher allein geltend gemachten, die sich in den landschaftlichen Details hüben und drüben finden. Immerhin aber würden die Zeitgrenzen, innerhalb deren unser Künstler in Frankfurt gewesen zu sein scheint, auch in der Ausdehnung, wie sie sich aus dem Vorhergehenden ergeben, die Identität der Beiden nicht unmöglich erscheinen lassen. Denn wenn nach dem Verf. das Jahr 1533 als letzter Termin feststeht bis zu welchem wir Feselen in Bayern beschäftigt finden, so schlösse sich nun die Arbeit in Frankfurt unmittelbar an diesen Zeitpunkt an und liefe dann weiter bis nahe an das Todesdatum des 1538 in Ingolstadt verstorbenen Meisters.

Je weniger diese Personenfrage schon als abgeschlossen angesehen werden kann, um so wichtiger ist es, das ganze Material, das hier in Frage kommt, übersehen zu können. Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die Erwähnung verwandter Arbeiten dankenswerth erscheinen, die der Verf. seiner Besprechung der eigenhändigen Schöpfungen des Künstlers angeschlossen hat. Dazu noch einige kurze Bemerkungen. Das Bildniss des Stefan Goebel von 1533 im Besitz von Freifrau von Günderode in Höchst a. d. Nidder (Oberhessen), welches dabei genannt und auf einen vorwiegend oberrheinischen Schultypus analysirt wird, dürfte doch vielleicht näher an die oberbayrische Schule herangerückt werden. Zu dem aus V und zwei C zusammengesetzten Monogramm, welches das Bild trägt, sei übrigens erwähnt, dass dasselbe Künstlerzeichen mit einer nur geringfügigen Abweichung, wie ich unlängst gewahr geworden bin, noch ein zweites Mal vorkommt. Es findet sich auf dem stilistisch nahe verwandten, 1551 datirten Bilde einer Agnes Scheverin in einem der Privatzimmer des Palazzo Torrigiani zu Florenz. Zu diesem Bilde gehört an gleichem Orte als Gegenstück das Portrait eines Jacopo Villani, des Gatten der Vorgenannten, der

wie eine beigefügte Aufschrift meldet, als Handelsmann in Deutschland gelebt hat. Da beide Bilder in diesem Zusammenhang nicht unwichtig erscheinen, lasse ich die genaue Angabe der Aufschriften und eine kurze Beschreibung beider Stücke folgen. Das stark übermalte bärtige Brustbild, von dem, wie auch sonst in den Bildnissen dieser Stilgruppe, beide Hände sichtbar sind, trägt in römischer Majuskel die Aufschrift:

LORENZO · DIBERNARDO · DI . IACOBO · VILLANI · AETATIS ·
LX · CHE · HANEGOCIATO · IN ALMAGN̄ · ANNI XLIII.
ANNO DOMINI · MDLI.

Auf dem übereinstimmend componirten, übrigens besser erhaltenen Portrait der Frau, deren reich mit Goldschmuck verzierte Kleidung wieder lebhaft an die sonstigen Frauenbildnisse des Unbekannten erinnert, steht in gleicher Schrift wie vorher:

ANNA SCHEVERIN · SVA DONA · AETATIS SVE ANNO XLVI
ANNO SALVTIS · MDLI.

Darunter das Monogramm, das mit dem des Höchster Bildes völlig übereinstimmt, abgesehen von einem Doppelkreuz, durch das es in seinem oberen Abschluss erweitert erscheint. Ob beide Zeichen einer und derselben Künstlerpersönlichkeit angehören, oder ob hier nur das durch verschiedene Generationen abgeänderte Zeichen einer und derselben Werkstatt vorliegt, muss zunächst dahingestellt bleiben. Merkmale des Stils können zur Lösung dieser Frage kaum beitragen, dazu ist die Malerei der Bilder in Florenz zu wenig gut erhalten. Metamorphosen ähnlicher Art an einem Meisterzeichen, das sich in seinen Grundformen vom Meister auf den Lehrling forterbt, oder vom Vater auf den Sohn, der ihm in der Ausübung seines Berufes folgt, gehören ja zwar zunächst in den Bereich des mittelalterlichen Bauhandwerks, doch kommen analoge Erscheinungen in späterer Zeit auch in anderen Kunstzweigen vor, ich erinnere an die bekannten verschiedenen Formen des Cranach'schen Zeichens und an die Hausmarke der Vischerschen Gusshütte, an deren verschiedenen Umwandlungen sogar drei aufeinander folgende Generationen participieren. Ob übrigens, neben die erwähnten beiden Monogramme gehalten, das eigenthümliche Zeichen nicht Bedeutung erhält, das auf der Rückseite des Schönitzportraits oberhalb des Wappens in der Mitte des flatternden Schriftbandes steht? Es enthält verwandte Züge und giebt in diesem Zusammenhang doch wohl zu denken, obschon ihm der Verf., wie es scheint, nicht die Bedeutung eines Künstlerzeichens beigelegt hat.

Wie man sieht, muss die Untersuchung vorläufig in der Hauptfrage mit einem „Non liquet“ schliessen. Aber so oder so verdient diese neueste Specialstudie im Gebiet der älteren deutschen Malerei dankbare Aufnahme. Dass an der Illustrirung nicht gespart ist, wird ihr von vornherein in Fachkreisen eine gute Empfehlung sein. Und sind es im Uebrigen nicht Resultate einer abschliessenden Untersuchung, welche der Herausgeber bieten konnte, so bedeutet seine Arbeit dennoch eine wesentliche Förderung unserer Bilder-

kenntniss und einen neuen Sammelpunkt in der Menge zerstreuten Materials, in dessen Sichtung unsere Wissenschaft ja zur Stunde eine ihrer ernstesten Aufgaben erkennt. *Heinrich Weizsäcker.*

Zeitschriften.

Archivio storico dell' Arte diretto da **Domenico Gnoli.** Serie seconda, Anno primo. Roma, Danesi 1895. gr. 4°. 480 S.

Der letzte Jahrgang der genannten Zeitschrift beginnt mit einer Notiz Enrico Ridolfi's über das im vorigen Jahre in einem der Privatgemächer des Pal. Pitti entdeckte Bild Botticelli's, mit der Darstellung der Pallas, die einen Kentauren bändigt. Nach der Ansicht Ridolfi's wäre damit von dem Künstler eine allegorische Darstellung des Triumphs beabsichtigt gewesen, den Lorenzo de' Medici über seine gegen ihn verbundenen Feinde davontrug, indem er den Muth hatte, sich dem grimmigsten, König Ferdinand I. von Neapel, in die Hand zu geben, und es durch seine Beredsamkeit durchsetzte, ihn den bisherigen Alliirten abwendig und zum Verbündeten der Florentiner zu machen. Dies erscheint uns ganz plausibel, — weniger die Meinung, wir hätten in dem wiedergefundenen Werke jenes Bild der Göttin vor uns, das Vasari als für Lorenzo Medici gemalt anführt: die Verschiedenheiten zwischen ihm und der Beschreibung des genannten Biographen scheinen uns denn doch zu wesentlich, als dass wir der Identificirung ohne Vorbehalt zustimmen möchten. Eine vortreffliche heliographische Reproduction des Gemäldes ist dem Aufsatze beigegeben. — Luca Beltrami bespricht die Fresken, die Luini für die Villa Pelucca in der Nähe von Monza schuf, und die sich seit Beginn unseres Jahrhunderts, wo jener Bau zu den Zwecken eines Gestütes umgewandelt wurde, von der Stelle, für die sie geschaffen waren, abgelöst, in der Brera, im k. Palaste zu Mailand, im Louvre und im Besitze E. Cernuschi's zu Paris befinden. Es sind Scenen aus der Mythologie, aus dem alten Testament, der Heiligenlegende und einige decorative Motive. Ihrem Stilcharakter nach gehören sie in die Frühzeit des Meisters, wie denn auch eine unverbürgte Sage, die sich an ihre Entstehung knüpft, sie mit der Jugend Luini's in Zusammenhang bringt. — Diego Sant' Ambrogio bespricht die Malereien des paveser Malers Bernardino de Rossi für das Kloster und die Kirche S. Maria delle grazie in Mailand. Aus dem Vergleich mit authentischen Werken des Meisters wäre er geneigt, ihm die in jüngster Zeit zum Vorschein gekommenen Medaillons mit h. Dominikanermönchen an den Oberwänden des Mittelschiffs und den Pilastern der Seitenschiffe genannter Kirche, die gemalte Gesims- und Friesdecoration, die sich längs der Wände des Refectoriums hinzieht, endlich im grossen Kreuzigungsfresko Montorfano's die Zuthat von acht Heiligen beiderlei Geschlechts aus dem Dominikanerorden, die im Vordergrunde theils stehend, theils knieend dargestellt sind, zuzusprechen. Die Letzeren bringt er mit den heute vollständig verschwundenen Bildnissen Lodovico Moro's, seiner Gattin und ihrer beiden jüngsten

Kinder in Verbindung, die Leonardo da Vinci auf Geheiss des Herzogs der Freske zu äusserst rechts und links hinzufügen musste. Um nun für diese Zuthat in Oelmalerei (denn nur zu einer solchen wollte sich der Meister verstehen) den Uebergang aus dem hellen Farbenaccorde des buon fresco Montorfano's zu dem intensiven Colorit der Oelbildnisse zu schaffen, hätte Lionardo zuerst durch Bern. de Rossi die beiden Gruppen stehender Heiliger hinzufügen lassen, deren dunkle Mönchsgewänder gedachten Zweck erfüllen sollten. Auch einige Reste von Fresken in den Klosterräumen der Certosa von Pavia, sowie endlich die in der letzten Zeit in der Saletta negra des Mailänder Kastells aufgedeckten und Leonardo zugeschriebenen decorativen Malereien ist Sant' Ambrogio geneigt, viel eher Bern. de Rossi zuzutheilen, von dem es feststeht, dass er 1490 von Lodovico il Moro zur Ausmalung der Sala della Balla in genanntem Schlosse berufen worden war. — Alessandro Vesme bringt Nachrichten über die von G. Fr. Caroto in Casalmonferrato ausgeführten Arbeiten, von denen Vasari (V, 280 ff.) berichtet, dessen Nachrichten indess, wie der Verfasser darlegt, mancher Correctur bedürfen. Der einzige Ueberrest, der sich davon an Ort und Stelle erhalten hat, ist der Theil einer Freske in der einst ganz von dem Meister ausgemalten Grabkapelle der Markgrafen von Montferrat in S. Domenico, die sitzende Madonna mit dem Kinde, dem sie einen Apfel reicht, vor einem von zwei Engeln gehaltenen Vorhang darstellend. Aber auch das Tafelbild einer Pietà mit elf Figuren, bezeichnet und datirt 1515, das aus Privatbesitz in Casale vor einigen Jahren in die Galleria Fontana zu Turin gelangte, gehört der Zeit an, wo der Künstler dort weilte (1514—1518) und bildete, einer Vermuthung Vesme's zu Folge, den Schmuck des Altars der Schlosskapelle, die Caroto nach Vasari's Bericht mit Fresken und einer Altartafel ausgestattet hatte. Auch von der einzigen bekannten, bisher — ausser bei Litta — nicht, und dort schlecht reproducirten Medaille Caroto's, die den etwa 5—6jährigen Markgrafen Bonifaz darstellt, giebt unser Verfasser eine gute Nachbildung nach dem, wie es scheint, einzigen Exemplar im Turiner königl. Münzcabinet. Endlich bringt er auch einige Urkunden bei, die von den Schenkungen an Grund und Boden, die der Künstler von seinem Mäcen erhielt, sowie davon Zeugniss ablegen, dass er auch nach dessen Tode, im Jahre 1518, nachdem er wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, wiederholt im Interesse seines Grundbesitzes zu Reisen nach Casalmonferrato veranlasst wurde. — Jg. Benv. Supino prüft in einem längeren Artikel die Authenticität der in Pisa vorhandenen Werke Giov. Pisano's und kommt nochmals, wie schon in einem Beitrag des V. Jahrgangs des Archivio, ausführlich auch auf die Bestandtheile der ehemaligen Domkanzel zu sprechen. Während er betreffs der übrigen Arbeiten mit den darüber auch im Cicerone verzeichneten Urtheilen übereinstimmt, spricht er dagegen sowohl die Personificirung der Stadt Pisa über den vier Cardinaltugenden, als auch die Statue Christi (?) über den vier Evangelisten, dann auch den Hercules und den Erzengel Michael, die sämmtliche vier als Stützen der Kanzel gelten, dem Meister ab. Ausser den

Gründen, die er aus alten Beschreibungen der Kanzel (in denen ausdrücklich hervorgehoben wird, sie habe auf elf Säulen geruht) dafür beibringt, ist es die stilistische Verschiedenheit der genannten Bestandtheile von den beglaubigten Arbeiten Giovanni's, womit Supino seine Behauptung stützt. Sie scheinen ihm für den Meister viel zu schwach, und nur seinen Nachfolgern anzugehören. Unter ihnen ist es Tino da Camaino, dessen Art und Weise er darin am ehesten wieder erkennt, und zwar hält er es nicht für unwahrscheinlich, dass die fraglichen Sculpturen einst Bestandtheile des zu Ende des 15. Jahrhunderts auseinandergenommen und in seiner jetzigen abbrevirten Form an anderer Stelle wieder aufgerichteten Grabmals Kaiser Heinrich's VII. gebildet hätten. Diese seine Ansicht begründet dann Supino des Näheren in einem besonderen, Tino da Camaino gewidmeten Artikel, worin er auch seinen Reconstructionsversuch des Grabmals Heinrich's VII. in bildlicher Ausführung mittheilt. Endlich wird das auch noch vom Cicerone dem Giovanni zugetheilte Taufbecken in S. Pietro (zehn Miglien von Pisa entfernt) als ein rohes Werk des 12. Jahrhunderts erwiesen, — eine Bestimmung, die nach der davon mitgetheilten photographischen Reproduction gewiss keinen Widerspruch finden wird. – Miss C. J. Ffoulkes berichtet in zwei Artikeln ausführlich über die Ausstellung venezianischer Bilder in der New Gallery im Frühling 1895; was ihrem Bericht besonderen Werth verleiht, sind eine grosse Anzahl Reproductionen der dort vorgeführten Kunstwerke. Ebenso dankbar ist ein detaillirter Bericht G. Frizzoni's über die neuesten Bereicherungen der National Gallery an Werken der italienischen Kunst zu begrüssen. Es finden darin die Ankäufe aus der Sammlung Northbrook, Eastlake, sowie einige andere Erwerbungen aus dem Kunstmarkt der letzten Jahre ihre Berücksichtigung. Camm. Boito legt in ausführlichem Bericht von den Principien Rechenschaft ab, die ihn bei der Recomposition des Hochaltars im Santo zu Padua, des umfänglichen Meisterwerkes Donatello's geleitet haben. Neben einem Grundriss der Kirche aus dem 16. Jahrhundert mit Angabe der Stelle des alten Altars in der Handzeichnungssammlung der Uffizien, und dem Bericht des Klosterbruders Fra Polidoro vom Ende desselben Jahrhunderts über den Altar und den Chorlettner vor deren Umstellung bezw. Abtragung im Jahre 1582 sind es vorzugsweise die von A. Gloria neuerdings aus dem Archiv des Santo an's Licht gezogenen Documente (über die auch im vorigen Jahrgange des Repertoriums ausführlich berichtet wurde, siehe Bd. XVIII, S. 241), die Boito die Grundlagen zur Wiederzusammensetzung des Werkes geboten haben. Zu bedauern bleibt, dass er es versäumt hat, sie in einer graphischen Darstellung den Lesern vor Augen zu stellen. —

Der Verfasser des vorliegenden Berichtes bespricht auf Grund eines von den Erben Andrea Verrocchio's aufgestellten und jetzt im Archiv der Uffiziengalerie aufbewahrten Verzeichnisses die von dem Meister im Auftrage der Familie Medici ausgeführten Arbeiten. Bisher unbekannt darunter waren ein Portrait der Lucrezia Donati, sowie die Bemalung der Fahnen für die Turniere Lorenzo und Giuliano Medici's. Auch dass der



Meister den Festapparat für den Empfang Galeazzo Maria Sforza's im Jahre 1471 zu besorgen hatte, ist neu. Endlich enthält auch die Nachricht Vasari's, Verrocchio sei der Ersten Einer gewesen, die Todtenmasken abgeformt hätten, in einer Notiz des Verzeichnisses, das „zwanzig Masken, nach dem Leben abgeformt“ registrirt, ihre Bestätigung, wenn man unter den letzteren auch nicht gerade Todtenmasken zu verstehen haben dürfte. — P. Sgulmero giebt — zuerst von Allen, die sich darin versucht haben (und es sind deren nicht wenig) — eine befriedigende Lesung und Deutung der Künstlerinschrift an den Reliefs der Façade von S. Zeno zu Verona, die uns deren Meister Guillelmus nennt; Alf. Rubbiano erstattet Bericht über die unter seiner Leitung an S. Michele in Bosco zu Bologna, namentlich dem durch Vasari ausgemalten alten Refectorium, vorgenommenen Wiederherstellungsarbeiten (s. unsern Bericht über Malaguzzi's Festschrift im Bd. XIX, S. 199 des Repertoriums) und G. B. Vittadini macht uns mit den jüngsten Erwerbungen für das Museo Poldi-Pezzoli in Mailand bekannt, wobei er aus Anlass eines dem Raff. Capponi angehörenden (bisher unter Pinturicchio's Namen gehenden) Rundbildes der Madonna auf die Frage der Unterscheidung der verschiedenen Meister des Namens Raffael zurückkommt, und (neben Botticini und Raff. del Colle) auch Raff. de Carli als von Raff. Capponi verschiedene Künstlerpersönlichkeit auffasst, — unseres Erachtens nach dem, was H. Ullmann festgestellt hat, mit Unrecht. — Diego Sant' Ambrogio giebt die Beschreibung zweier lombardisch-romanischer Sculpturen in S. Eufemia zu Incino, in der Umgebung von Mailand: eines Weihbeckens vom Jahre 1212 und eines Reliefs mit der Darstellung des Heilands zwischen zwei Palmen, dessen Entstehungszeit er aus der Analogie mit einem „Guidobald. Art. MCLXX“ bezeichneten Altarvorsatz in der Kirche S. Giovenale in Orvieto festzustellen versucht. — Gius. Cozza-Luzi giebt eine Reproduction und Beschreibung des im Cod. vatic. 3198 enthaltenen Petrarcabildnisses, in welchem er die Copie eines nach dem Leben genommenen früheren Portraits nachweist; Alf. Rubbiani macht ein bisher unbekanntes Werk des Bologneser Terracottabildners V. Onofri bekannt: es ist das Grabmal des 1506 verstorbenen Rechtslehrers Antonio Busi in der Kirche S. Maria del Poggio bei Persiceto (Station Poggio der Linie Bologna—Finale), und der Vergleich mit dem Monument Nacci in S. Petronio macht einen Zweifel an dessen Autor unmöglich. — J. B. Supino deckt eine bisher ebenfalls unbekannte Arbeit des Bildhauers Cellino di Nese in dem 1359 errichteten Grabmal des Arztes Ligo Amannati im Camposanto zu Pisa auf, und bringt ausserdem urkundliche Nachrichten, die die Beschäftigung des Meisters an der dortigen Domopera zwischen den Jahren 1349 und 1375 (mit Unterbrechungen) nachweisen. — Aless. Vesme beschäftigt sich in einer umfangreichen Studie mit den Arbeiten Matteo's Sanmicheli, eines Vetters des berühmteren veronesischen Architekten dieses Namens, im Piemontesischen. Vorerst führt er den Nachweis, dass die Familie nicht, wie bisher geglaubt wurde, aus Verona, sondern aus Porlezza am Luganersee stammt, der Heimath so

vieler bedeutenden Künstler. Sodann weist er aus der Zeit zwischen 1510—1534 eine Reihe von Bildhauerarbeiten, als da sind Grabmäler, Altartabernakel, Portale, Lünettensculpturen, Bildnissreliefs, Brunnenmündungen in Casale Monferrato, Saluzzo, Turin, Chieri und Revello nach, die Matteo, von dem man bisher nur durch eine flüchtig gelegentliche Notiz Vasari's im Leben des Michele Sanmicheli wusste (ediz. Sansoni VI, 345) dort ausführte. Er giebt sich darin als Schüler der Lombardi zu erkennen, dessen Compositionen — namentlich die Grabmonumente — sich neben einer etwas frostigen Ornamentik durch eine mehr originelle als harmonisch schöne Anordnung auszeichnen. Von seiner ihm durch Vasari beigelegten Thätigkeit als Festungsbaumeister gelang es dagegen nicht, eine urkundliche Beglaubigung aufzufinden. Unser Künstler war um 1485 geboren. — G. Bonola macht uns mit einem interessanten Werke des lombardischen Cinquecento in der Pfarrkirche zu Borgomanero bekannt: einem Triptychon der bisher unbekannten Maler Giov. Rapa, Girol. Varolto und Lod. Canta vom Jahre 1567. Dieselben scheinen, dem Stile ihrer Arbeit nach zu urtheilen, Schüler Gaud. Ferrari's gewesen zu sein; der Erstere war aus Varallo gebürtig, alle drei hielten in Novara Werkstätten. — J. B. Supino behandelt, als Abschluss seiner Studien über die Schule der Pisani, ihre letzten Ausläufer Nino und Tommaso in einem ausführlichen Artikel. Während er betreffs der Arbeiten des Ersteren nicht von den Attributionen des Cicerone abweicht — es sei denn, dass er auch die Holzstatuen der Verkündigung aus S. Francesco, jetzt im Museo civico, ihm attribuirt — theilt er dem Letzteren ausser dem im Cicerone von ihm angeführten bezeichneten Altar auch noch eine Votivtafel aus S. Francesco, jetzt im Camposanto, mit den knieenden Bildnissen eines Ehepaares Upezinghi-Gherasdesca zu (die dazugehörige, jetzt aber in S. Caterina befindliche Halbfigur Christi wird von Supino dem Tommaso abgesprochen und vermuthungsweise dem Nino gegeben). — Giov. Biscaro theilt aus den Rechnungen des Klosters S. Niccolò zu Treviso die auf das Hochaltarbild bezüglichen Posten mit, welche die Autorschaft Savoldo's dafür unzweifelhaft machen. Von Fra Marco Pensaben scheint nur die Anlage des architektonischen Rahmens und die Gestalt der Madonna in trono herzurühren. — Egidio Calzini reproducirt in einem Artikel über den herzoglichen Palast zu Gubbio unter Anderem ein neuentdecktes Document vom Jahre 1480, wodurch der Platz, worauf jener erbaut ist („fecit ed hedificavit suam curiam novam") von der Stadt Gubbio dem Herzog Federigo zum Geschenk gemacht wird. Dadurch bestimmt sich nun die Zeit seiner Erbauung in den 1480 unmittelbar vorangehenden Jahren. — G. Frizzoni berichtet in einem reich illustrirten Artikel über die Schätze der Galerie Scarpa in Mota di Livenza, die durch ihre Versteigerung im November vorigen Jahres zerstreut wurden. — Diego Sant' Ambrogio versucht in einer seiner geistvollen Studien den Bruchstücken, die aus der Certosa von Pavia in die Dorfkirche zu Carpiano gelangten, wo sie von ihm aufgefunden wurden, ihre ursprüngliche Stelle an jenem Bau wiederzugeben. Es sind

mehrere Medaillons von der Hand Omodeo's mit den Gestalten von Tugenden und Wappenschilder haltenden Engelpaaren (drei davon werden noch in der Sacristei der Certosa aufbewahrt) und ein von zwei Putten gehaltenes Rund, das ehemals wohl das Bildniss oder Wappen Gian Galeazzo Visconti's trug, von Ant. della Porta, genannt Tamagnino. Der Verfasser kommt zu der Ueberzeugung, dass sie einst die Eingangspforte geziert haben, die aus dem Vorhof der Certosa in die Klosterräume führte, und demolirt wurde, als dieser Theil der Anlage um die Mitte des 16. Jahrhunderts dem noch heute bestehenden Bau weichen musste, dessen Bestimmung es war, den das Kloster besuchenden fürstlichen Personen und anderen Berühmtheiten von Stande als Absteigequartier zu dienen. Sant' Ambrogio begleitet seine Ausführungen mit zwei Skizzen, in denen er eine Reconstruction jener Pforte versucht, sich dabei die zwei Thüren Omodeo's zum Muster nehmend, die aus dem Querschiff der Certosa in die beiden Sacristeien führen. — A. Anselmi giebt in einem längeren Artikel eine Aufzählung aller in der Provinz Pesaro-Urbino noch vorhandenen Robbiawerke, sowie Mittheilungen über solche, die seither von dort ihren Weg anderswohin, namentlich in die Sammlungen ausländischer Liebhaber gefunden haben. Sein Aufsatz schliesst sich einer früheren, von ihm in einer andern italienischen Kunstzeitschrift veröffentlichten Zusammenstellung der in den Marken befindlichen Robbiaarbeiten an (s. Repertorium Bd. XIX, S. 393). — G. Carotti bespricht unter Mittheilung von photographischen Reproductionen ihrer einzelnen Theile die grosse Altartafel Foppa's, die 1490 für den Dom zu Savona ausgeführt, im Jahre 1542, als dieser der Erweiterung der Festung weichen musste, an ihren jetzigen Standort in S. Maria di Castello gelangte. Ausser der Hand des Nizzeser Malers Lod. Brea (der sich auf der Johannes den Evangelisten darstellenden Tafel genannt hat) weist Carotti in dem Werke neben dem Pinsel Foppa's auch die Arbeit eines oder möglicherweise sogar mehrerer Schüler nach, — was in dem schwunghaften Betrieb seiner Werkstätten zu Pavia, Mailand und Brescia, und dem hohen Alter des Meisters zur Zeit der Ausführung des in Rede stehenden Altarwerkes seine natürliche Erklärung findet. — Unter den im vorliegenden Jahrgange des Archivio mitgetheilten Urkunden verdienen vor Allem die ausführlichen Baurechnungen über die Erweiterung des bischöflichen Schlosses zu Trient durch Cardinal Bernhard Cles Beachtung; H. Semper, der sie im Archiv zu Innsbruck auffand, verspricht im nächsten Jahrgang auf Grundlage derselben eine Geschichte des Baues zu geben. Eine Bereicherung des Inhaltes unserer Zeitschrift bilden sodann die Auszüge aus dem amtlichen Organ des italienischen Unterrichtsministeriums, soweit die darin veröffentlichten Nachrichten sich auf Museen, Neuverkäufe, Neufunde, Restaurationen u. dgl. von Kunstwerken beziehen. Sie sollen nun in jedem folgenden Bande des Archivio regelmässig mitgetheilt werden, und sind — namentlich von den nicht italienischen Lesern, deren Wenigsten das amtliche Bollettino zu Gesicht kommen dürfte, — freudig zu begrüssen. *C. v. Fabriczy.*

Nuova Rivista Misena. Periodico Marchigiano d'erudizione storico-artistica, di letteratura e d'interessi locali, edito da **Anselmo Anselmi.** Anno VIII (1895) Arcevia, 1895. gr. 8⁰, 192 S.

Weniger reich an Beiträgen über Kunst und Künstler der Marken, als die vorhergehenden, ist der letzte Jahrgang dieser verdienstlichen Zeitschrift. Al. Alippi berichtet auf Grund einer Urkunde über eine Arbeit des bisher ganz unbekannten Malers Ant. di Domenico Orlandi von Florenz, die er als Kirchenfahne für S. Maria Annunciata in Ancona 1494 ausführte. Auch sein Sohn Niccolò folgte dem Beruf des Vaters; es finden sich in den Urkunden des Notariatsarchivs von Ancona manche Tafeln, die er für Private auszuführen übernimmt, angeführt, doch ist es nicht gelungen, irgend eines seiner Werke bisher zu agnosciren. — P. Gianuizzi theilt aus dem Archiv der Santa Casa zu Loreto den Vertrag und die Abrechnung über die Fresken mit, womit der Maler Crist. Roncalli dalle Pomarance i. J. 1609 die Hauptkuppel des dortigen Domes auszuschmücken unternahm, und die er 1615 beendigt hatte. Sie sind seit Langem untergegangen; ihre Stelle nehmen seit Kurzem die Fresken E. Maccari's ein. — F. Madiai giebt ein Verzeichniss der Gemälde und sonstigen Kunstwerke, die in den Jahren 1810 und 1813 durch die Regierung des Königreichs Italien aus den Kirchen von Urbino entführt, und nach Wiederherstellung der päpstlichen Oberhoheit nicht wieder zurückgestellt wurden. Unter den der Kirche S. Croce entnommenen Stücken findet sich auch „un quadro di getto di bronzo che rappresenta la Deposizione della croce, dono del Duca Federigo da Montefeltro“ angeführt. Sollte dies nicht das Bronzerelief der Kreuzabnahme im Carmine zu Venedig sein, das Bode jüngst dem Verrocchio zugeschrieben hat (s. Archivio stor. dell 'arte VI, 77)? Die darauf vorkommenden Gestalten Federigo's und seiner beiden Söhne deuten darauf, dass es ein für kirchliche Zwecke bestimmtes Ex voto war, und der Umstand, dass es erst 1852 durch Schenkung eines Privatmannes, des Barons Malgrani, an die gegenwärtige Stelle seiner Aufbewahrung kam, würde dessen Herkunft von den aus den urbinatischen Kirchen entführten Schätzen durchaus nicht entgegen stehen. Vielleicht lässt sich hierüber noch etwas Sichereres ermitteln, indem man der durch obige Notiz gegebenen Spur weiter nachgeht. — Derselbe Verfasser stellt auch die in den Jahren 1798 und 1798 von den Befehlshabern der französischen Occupationstruppen aus dem Palazzo Albani zu Urbino geraubten Handschriften, Gemälde und sonstige Kunstsachen auf Grund eines gleichzeitigen Verzeichnisses zusammen. Es waren darunter Gemälde von Guido Reni, Tim. Viti, Baroccoio, Maratta und sogar ein Selbstportrait Raffael's (!), eine Bronzegruppe von Gianbologna, mehrere Elfenbeincrucifixe von Algardi u. a. m. — Anselmo Anselmi giebt in einem längeren Artikel eine Aufzählung aller in der Provinz Pesaro-Urbino noch vorhandenen Robbiaarbeiten, sowie Mittheilungen über solche davon, die seither ihren Weg anderswohin, namentlich in die Sammlungen ausländischer Liebhaber gefunden haben. Sein Aufsatz schliesst sich einer früheren von ihm in der Italia artistica e industriale, anno I, fasc. 5, 6 und 10 veröffent-

lichten Zusammenstellung der in den Marken befindlichen Robbiawerke an. — Fr. Gnecchi berichtet über ein jüngst bei Sinigaglia aufgefundenes Goldmedaillon mit dem Bildniss Theodorich's, — das einzige bisher bekannte, nicht nur dieses, sondern überhaupt aller Barbarenfürsten Italien's, da seit Valentian I. um die Mitte des 5. Jahrhunderts die Prägung von Goldmedaillons in Italien aufgehört hatte. Es scheint um 500 in Rom oder Ravenna von byzantinischen Händen geprägt worden zu sein, und ist nicht blos wegen seiner Bedeutung als ikonographisches Denkmal einzig, sondern steht auch seinem Kunstwerthe nach für die Zeit seiner Entstehung über allen andern Erzeugnissen gleicher Art und muss demnach einem Meister angehören, der der erste seiner Zeit war. — Endlich giebt Anselmo Anselmi eine Liste aller von Andrea Vici, dem berühmten Architekten des Domes von Loreto in der Zeit von 1788 bis 1816 an dem genannten Bau ausgeführten Herstellungs- und Ergänzungsarbeiten, sowie der von seinem Erben Comm. Andrea Busiri-Vici in Rom aufbewahrten Zeichnungen des Meisters, die auf den Loretaner Dom Bezug haben. Ein Bericht über die Antikenfunde des Jahres 1895 in der Provinz Arcevia schliesst den Band. *C. v. F.*

Museen und Sammlungen.

Alterthümer in Reval. Von den zahlreichen Alterthümern, die sich noch in den Revaler Kirchen aus den Hansazeiten erhalten haben und diesen Stätten ein gleich ehrwürdiges und farbig belebtes Aussehen verleihen wie den Kirchen Lübeck's, geben die folgenden zu einigen Bemerkungen Anlass, die hier als flüchtige Reiseerinnerungen aufgezeichnet sein mögen. In der Nicolaikirche befindet sich in der geräumigen Seitencapelle, die den Todtentanz bewahrt, gegenüber dem grossen Schnitzaltar der Schwarzenhäupter ein kleinerer, gemalter, der nach W. Neumann (Grundriss der Geschichte der bild. Künste in Liv-, Esth- und Kurland, Reval 1887) aus dem Jahre 1654 stammen soll. In diesem Jahre ist aber nur die Gestalt des Stifters auf dem linken Flügel, die auch durch die Tracht aus dem übrigen herausfällt, eingefügt worden; die Malerei selbst stammt aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts und bekundet die deutlichste Anlehnung an die Weise des sogenannten Mostaert. Der eben erwähnte Schnitzaltar in der Nicolaikirche, den darauf angebrachten Wappen nach für die Schwarzenhäupter ausgeführt, ist der umfangreichste, der mir vorgekommen ist, fast 6 Meter breit und 3 Meter hoch. Er stammt aus dem Ende des XV. Jahrhunderts und ist in Lübeck gefertigt worden. Geöffnet zeigt er in zwei langen Reihen übereinander, oben die Krönung Mariae mit den zwölf Aposteln und noch zwei Gestalten zu den Seiten, unten Anna selbdritt mit den vierzehn Nothhelfern. Die Predella enthält in Halbfiguren in der Mitte acht Propheten, auf den Flügeln aber in Malerei je zwei Paare aus der Sippe Christi mit je einem Kinde. — Geschlossen zeigt der Altar sechzehn Scenen aus dem Leben des heiligen Victor in zwei Reihen über einander gemalt, mit der bekannten Ansicht Lübeck's auf dem Hintergrunde der einen dieser Tafeln, als Hinweis auf den Entstehungsort; auf der Predella die vier Kirchenväter sowie zwei Dominicaner in Halbfiguren. Auf der Aussenseite der Aussenflügel endlich sieht man links drei weibliche lebensgrosse Gestalten: Maria zwischen der heiligen Katharina und Barbara, rechts drei männliche: der heilige Nicolaus zwischen den Heiligen Victor und Georg; Typen von sehr weicher Modellirung, an den Meister des Bartholomäusaltars erinnernd, somit den Einfluss der kölnischen Schule bekundend.

Den schönsten Schnitzaltar besitzt Reval in seiner kleinen Heiligen

Geist-Kirche. Er ist ebenfalls Lübecker Ursprungs, von Berent Notker 1484 signirt und übertrifft an Kunst wie an Reichthum und vorzüglicher Technik Alles, was jetzt noch in Lübeck von ähnlichen Arbeiten vorhanden ist, wie der Altar der Nicolaikirche alle übrigen an Grösse übertrifft. Dargestellt ist in einer sehr gedrängten und stark vertieften Composition mittlerer Grösse der Tod der Maria. Die Sterbende liegt, mit den Füssen nach dem Beschauer hingewendet, umgeben von den Aposteln, die sich in malerisch ungezwungener Weise um sie gruppiren. Die sehr gut erhaltene Bemalung zeigt, wie geschmackvoll das Ganze angeordnet war. Es handelt sich hier eben um ein Werk, das der Zeit angehört, welche die Holzschnitzkunst auf ihrer höchsten Stufe zeigte; die Mehrzahl der noch in Lübeck erhaltenen Altäre gehört dagegen bereits dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. Ueber der Hauptdarstellung ist die Krönung Mariae in kleineren Figuren zu sehen; auf den Flügeln befinden sich je zwei Heilige, unter Baldachinen; auf der Predella der Flügel je zwei Heilige in Halbfiguren. Die Rückseiten der Flügel enthalten in Malerei je zwei Passionsscenen übeinander; die Innenseiten der Aussenflügel ebenso je zwei Scenen aus dem Leben einer Heiligen, nach Neumann der heiligen Elisabeth, die Aussenseiten aber grosse Einzelgestalten, eine weibliche Heilige (heilige Elisabeth) und Christus im Grabe.

Im Schwarzhäupterhause erweckt ein grosser gemalter Altar aus der Kircke der Predigermönche, als dessen Urheber Manche Van Eyck glauben annehmen zu können, entschiedenes Interesse. Nur stammt er durchaus aus dem Ende des XV. Jahrh., wenn auch die wuchtige Art der Anordnung der Figuren sich noch ganz innerhalb des alten Stils hält. Geöffnet zeigt der Altar in reichlich lebensgrossen Figuren die Madonna unter einem Baldachin thronend, in rothem pelzverbrämten Obergewande über grünem, mit Edelsteinen besticktem Unterkleid, zu den Seiten je einen Ritter, rechts (nach Neumann) den heiligen Victor, links den heiligen Georg; auf dem linken Flügel den heiligen Franziscus, auf dem rechten die heilige Brigitta. Geschlossen enthält der Altar auf der linken Hälfte der Mitteldarstellung Christus auf der Martersäule kniend, hinter ihm zwei weissgekleidete Engel mit den Marterwerkzeugen; auf der rechten Gottvater thronend, über ihm den heiligen Geist in Gestalt einer Taube; auf dem linken Aussenflügel empfiehlt Maria, auf dem rechten Johannes der Täufer eine Schaar Männer dem Schutz der Dreieinigkeit; der Hintergrund wird auf diesen Flügeln durch grünen Damast gebildet. Die Aussenseiten endlich dieser äusseren Flügel enthalten in Steinfarbe, ebenfalls lebensgross, den englischen Gruss, wobei namentlich Maria, die übrigens steht, besonders edel gebildet ist.

Der Maler wird unter den Nachahmern Memling's zu suchen sein, wie dies auch schon Neumann ausgesprochen hat. Die Nachricht, dass das Werk 1495 über Lübeck aus „Westen“ gekommen sei, bezeugt den niederländischen Ursprung. Der Lebendigkeit der Gesichter nach zu schliessen, muss es kurz vor diesem Zeitpunkt gemalt worden sein. Die Erhaltung ist eine recht mangelhafte. *W. v. Seidlitz.*



Mittheilungen über neue Forschungen.

Ein wiedergefundener Donatello. Ueber ein lange Zeit gänzlich verschollenes Werk des grossen Meisters, das jüngst in der Kirche S. Stefano de' Cavallieri zu Pisa zum Vorschein kam, berichtet in einem kleinen Schriftchen Giov. Fontana, dem das Verdienst gebührt, auf Grund der von seinem verstorbenen Vater gesammelten Beweisstücke die competente Behörde auf das in Frage stehende Werk aufmerksam gemacht zu haben. (Un opera del Donatello esistente nella chiesa dei Cavallieri di S. Stefano di Pisa. Pisa 1895.) Es handelt sich um die Bronzebüste des h. Rossore, die der Meister laut seiner Aussage in den Steuereinbekenntnissen um 1427 und 1430 für die Humiliaten von Ognisanti in Florenz zur Aufbewahrung der Hauptesreliquie des Heiligen angefertigt hatte. Da Vasari sie nicht erwähnt, so war sie als Arbeit Donatello's ganz in Vergessenheit gerathen. Die Veranlassung zu ihrer Bestellung bot die Uebertragung der genannten Reliquie von Pisa nach Florenz in das Kloster Ognisanti, wie dies Scipione Ammirato zum Jahre 1422 berichtet. Dort blieb sie, bis die Humiliaten im Jahre 1544 ihr Kloster den Franziskanern abtraten und dafür sammt ihren Reliquien in das ihnen überlassene von S. Caterina degli Abbandonati übersiedelten. Als sie von Pius V. i. J. 1570 aufgehoben wurden, wurde ihr Florentiner Besitz in eine Commende der Kirche S. Stefano de' Cavallieri in Pisa umgewandelt und diese erblich der Familie Covi von Brescia verliehen. Ihr erster Besitzer schenkte i. J. 1591 die Reliquien des Humiliatenklosters und darunter auch jene des h. Rossore der Hauptkirche des Ordens in Pisa, und so gelangte jenes Werk Donatello's an seinen heutigen Aufbewahrungsort. Ueber die Uebertragung genannter Reliquien sind wir sowohl durch den Bericht eines gleichzeitigen Chronisten L. Navarrete (den Fontana mittheilt als auch durch die urkundlichen Belege aus dem Archive des seither auch aufgehobenen Ordens der h. Stefansritter genau unterrichtet. Die letzteren verrechnen ausdrücklich die Unkosten, die sich bei der feierlichen Einholung der Hauptesreliquie des h. Rossore am 3. November 1591 ergaben. Der Bronzebüste, die dieselbe umschliesst, geschieht bei dieser Gelegenheit allerdings nicht ausdrücklich Erwähnung; dagegen führen sie alle nach 1591 über die im Besitze von S. Stefano befindlichen Reliquien, Kirchengeräthe, Ritualgefässe etc. verfassten Inventare an, so dasjenige von 1646 mit den

Worten: una testa con busto di rame dorato e sua base di legno . . entrovi la reliquia di S. Rossore, das um 1759 mit dem Satze: un busto di bronzo entrovi la reliquia di S. Lussorio, und ähnlich alle folgenden. Dass die Bronzebüste aber nicht etwa erst nach 1591 in Pisa angefertigt worden sei, schliesst der Umstand aus, dass sich in den Rechnungsbüchern des Ordens keine Ausgabe hierfür verzeichnet findet, mehr aber noch der Augenschein des Werkes selbst, das seinen Schöpfer in einer jeden Zweifel ausschliessenden Weise verräth. — Auf die Anregung G. Fontana's hin wurde das in Rede stehende Werk durch das k. Commissariat für die Kunstwerke der Provinz Toscana in das Verzeichniss der „nationalen Kunstdenkmäler“ aufgenommen und dafür Sorge getragen, dass es nunmehr in einer besonderen Nische hinter dem Hochaltar von S. Stefano de' Cavallieri eine seiner würdige Aufstellung finde, die zugleich seine nähere Betrachtung und genaue Prüfung möglich macht. *C. v. F.*

Raffael's Plan von Rom. Mit der Frage desselben beschäftigt sich eine in den Acten der Accademia dei Lincei veröffentlichte kleine Schrift R. Lanciani's (La pianta di Roma antica e i disegni architettonici di Raffaello Sanzio). Nach einem Resumé dessen, was bisher über den Gegenstand erforscht worden war, kommt der Verfasser zu dem Ergebniss, der Plan des antiken Rom, mit dessen Verfassung uns die gleichzeitigen Nachrichten den Meister in seinen letzten Lebensjahren beschäftigt zeigen, sei in seinen allgemeinen Grundzügen von ihm, Andrea Fulvio und Marco Fabio Calvo festgestellt worden. Nachdem dann Raffael gestorben war, als kaum die erste Stadtregion gezeichnet und in's Reine gebracht war (denn der Plan sollte in 14 Blättern, von denen jedes eine der Regionen des Kaisers Augustus umfasste, dargestellt werden), setzten die beiden Ueberlebenden die Arbeit fort, indem Fulvius die Ausarbeitung des Textes, Fabius Calvus die der Zeichnung übernahm. Das Werk sollte im Jahre 1527 erscheinen. Aber während es bekannt war, dass die Antiquitates des Fulvius in der That in jenem Jahre gedruckt wurden, erfahren wir nun durch Lanciani zuerst, dass das gleiche auch mit dem Plan des Calvus der Fall war, von dem man bisher nur Exemplare der Ausgabe des Valerius Doricus aus Brescia, die 1532 in Rom veranstaltet worden war, kannte. Lanciani dagegen hat ein Exemplar davon — wohl das einzige noch existirende — in der Biblioteca Vittorio Emanuele zu Rom entdeckt, das im April 1527, einen Monat vor dem Sacco di Roma im Verlage von Lodovico Vicentino erschienen war. Ein Vergleich des letzteren Exemplares mit jenen der Ausgabe von 1532 lehrt, dass die Holzstöcke für beide Ausgaben die gleichen waren. Trotzdem wird die zweite Ausgabe vom Jahre 1532 in den Nachrichten der gleichzeitigen Schriftsteller als neues Originalwerk angezeigt, vermuthlich, weil in der Zerstörung des Sacco alle Exemplare der ersten zu Grunde

gegangen waren. Die Erinnerung daran, dass Calvo und Raffael in intimem Umgang gelebt und ihre Forschungen zur römischen Topographie gemeinsam betrieben hatten, wird sodann die Ursache gewesen sein, dass die Vaterschaft an einer Arbeit, die in ihrem Plane vortrefflich, in der Art der Ausführung aber ganz misslungen ist, ausschliesslich dem Urbinaten zugetheilt wurde. Lanciani glaubt nun, dass man dem Andenken Raffael's kein Unrecht thue, wenn man ihm die Inspiration zu dem Plane Rom's von Fabio Calvi zuschreibt, da ja nach gleichzeitigen Mittheilungen auch der von ihm beabsichtigte Plan nach den 14 Regionen entworfen und 1527 veröffentlicht werden sollte, beides Bedingungen, die Fabio's „Simulacrum antiquae Urbis", sonst aber keine Darstellung des alten Rom aus jener Zeit in sich vereinigt. Fabio's Plan ist demnach derjenige, dessen Veröffentlichung unter der Mitwirkung und gleichsam dem Protectorat Raffael's erwartet wurde, und vergeblich sind wohl die Bemühungen, das Autograph Raffael's zu jenem Plane aufzufinden, da es nie existirte. Im Anhang giebt Lanciani einige Bemerkungen über die Antiquitäten-Zeichnungen Raffael's, erklärt das beim Grafen Leicester in Holkham Hall befindliche Skizzenbuch, das bisher für ein Werk von der Hand Raffael's und seiner Schüler galt, für von Carlo Maratta herrührend, und veröffentlicht zuerst eine echte Architekturzeichnung Raffael's (neben den beiden aus den Uffizien mit perspectivischen Darstellungen des Pantheon, die schon v. Geymüller publicirt hat), die in der Sammlung architektonischer Handzeichnungen des Grafen Burlington, welche gegenwärtig sich im Besitze des Herzogs von Devonshire befindet und im k. Institut der brittischen Architekten zu London im Deposit liegt, aufbewahrt wird. Die Authenticität des Blattes unterliegt keinem Zweifel, da die darauf angezeichneten Beischriften von den kundigsten Kennern der Handschrift Raffael's als ihm angehörend anerkannt werden. Es stellt eine genaue Aufnahmeskizze mit Maassangaben von dem Gebälk eines römischen Tempels dar, hat aber sonst keine Bedeutung als die, zu zeigen, wie der göttliche Meister es sich, gleich vielen seiner berühmten Vorgänger, angelegen sein liess, sich mit den architektonischen Formen der Alten bekannt und vertraut zu machen, als an ihn die Aufgabe, im Gebiete der Baukunst selbst thätig zu sein, herantrat.

C. v. F.

Erwiderung.

Hans Schaeufelein und der Meister von Messkirch. Der Verfasser der Schrift „Der Mömpelgarter Flügelaltar des Hans Leonhard Schaeufelein und der Meister von Messkirch“, Herr Heinrich Modern, hat auf meine über seine Arbeit theilweise abfällig urtheilende Kritik im Repertorium (Heft 3, S. 219) eine Erwiderung eingeschickt (Heft 5, S. 401). welche mich zu antworten zwingt. In der Sache selbst habe ich zwar nichts mehr vorzubringen, aber gegen die Vorwürfe und Beschuldigungen, die Herr Modern zornentbrannt gegen mich erhebt, habe ich Verschiedenes einzuwenden, denn „es handelt sich nicht darum, bei nicht entsprechend Informirten augenblicklichen Erfolg zu erzielen, sondern um die materielle Wahrheit“, wie Herr Modern selbst sehr richtig bemerkt.

Zunächst geht der Verfasser darauf ein, dass ich die zu kleinen Reproductionen getadelt hätte. Hierbei entschlüpft ihm der Passus: „es sind nur 6 Bilder, nicht 12, wie Thieme behauptet, auf einer Tafel, da die Tafeln doppelte Foliogrösse haben“! Das Letztere ist ja ganz richtig, aber ich bin nur dem Beispiel des Verfassers gefolgt. Auf der ersten Tafel, die Abbildungen bringt, steht Taf. XXI, auf der nächsten Taf. XXII u. s. w. deutlich lesbar rechts oben und, dass auf jeder dieser Tafeln 12 Bilder sind, wird mir Herr Modern wohl nicht abstreiten wollen. Ich habe also etwas ganz Richtiges behauptet.

„Unbegreiflich“ ist es ferner Herrn Modern, dass ich „überhaupt eine Retouche auf den Lichtdrucken wahrnehmen konnte“! Hierzu muss ich bemerken, dass ich nicht von einer bestimmten Retouche gesprochen habe, sondern behauptet habe, dass die Reproductionen stark retouchirt sind! Und hierzu veranlasste mich, ausser dem glatten und geleckten Aussehen der Abbildungen, hauptsächlich eben das Fehlen der von mir, wie Modern mit beissender Ironie bemerkt „schmerzlich, vermissten Risse und Sprünge“. Um zu finden, dass die Reproductionen retouchirt sind — für 13 Bilder gesteht es der Verfasser übrigens selbst zu —, dazu gehört wahrlich keine „Auto-Suggestion“, sondern nur gesunder Menschenverstand und ein geübtes Auge.

Auch den von mir ausgesprochenen bescheidenen Wunsch, die wichtigen hebräischen Inschriften, welche die Künstlerbezeichnung Schaeu-





felein's enthalten, hätten lieber als Facsimilia gegeben werden sollen — wenn die Bausen nicht deutlich waren, in Lichtdruck nach photographischen Aufnahmen — findet Herr Modern ungerechtfertigt. Es hätte doch in seinem eigenen Interesse gelegen, die Inschriften in bequemer, für das Auge auffallender Weise zugänglich zu machen, anstatt den Forschern zuzumuthen, sie mit vieler Mühe und Anstrengung der Augen auf den kleinen Tafeln zusammenzusuchen!

Dass Herr Modern in den Compositionen „Verwandtschaften und Aehnlichkeiten" sieht, die nicht vorhanden sind, das behaupte ich auch heute noch und gerade die Beispiele, die ich aus vielen herausgegriffen habe, sind charakteristisch! In dankenswerther Weise hat Modern die in Frage kommenden Bilder in seiner Erwiderung abbilden lassen, so dass sich Jeder ohne Weiteres selbst davon überzeugen kann.

Bei den beiden ersten, den Begräbnissen der Maria und des Jünglings von Nain, ist nach Modern's Ansicht nicht nur die dargestellte Scene in der Composition „verwandt", sondern „die rechte Seite des Mittel- und Hintergrundes des Begräbnisses der Maria (ist) vollkommen gleich für den Jüngling von Nain verwendet worden." Es gehört schon eine sehr rege Phantasie dazu, um das zu finden!

In Betreff der beiden anderen Bilder behauptet Modern, dass die Gruppe der Fusswaschung auf dem Abendmahl des Messkircher Meisters in St. Gallen „fast völlig gleich sei" derselben Gruppe der entsprechenden Tafel des Mömpelgarter Altares. Ich habe dagegen bemerkt, dass beide auf Dürer's Blatt der kleinen Passion (B. 25) als gemeinsame Grundlage zurückgehen, und dass die Tafel des Mömpelgarter Altares nicht als Bindeglied zu betrachten ist.

In seiner Erwiderung beschuldigt mich Modern, dass ich die Züge, die er für seine Behauptung der Beachtung empfohlen habe, verschwiegen hätte! Ich kann doch nicht jede Behauptung des Verfassers in meiner Kritik wiederholen, ich habe einfach das angeführt, was meiner Meinung nach gegen Modern's Ansicht spricht.

Schade übrigens, dass Modern nicht auch noch die dritte für den Vergleich nöthige Composition, Dürer's Abendmahl aus der kleinen Passion, mit abgebildet hat. Ich könnte ihm nun auch vorwerfen, dass er das, was meine Behauptung klarlegt, „verschwiegen" hat und nur die beiden Abbildungen gebracht hat, die für seine Beobachtung zu sprechen scheinen! Aber Dürer's Blatt ist ja Jedem, der sich dafür interessirt und selbst den Vergleich anstellen will, leicht zugänglich. Also Modern empfiehlt für seine Behauptung der Beachtung „den nackten auf den Zehenspitzen senkrecht stehenden Fuss des knieenden Christus, die Gewandschürzung und den Faltenwurf". Das ist Alles. Zu Ersterem habe ich zu bemerken, dass der Fuss Christi auf Dürer's Blatt allerdings fehlt, aber nach dem dort vorhandenen Ansatz gar nicht anders zu ergänzen war, als es die Meister der beiden anderen Bilder gethan haben. Es ist meiner Meinung nach durchaus nicht nöthig, dass der eine Meister hier von dem anderem

abgeschrieben hat, sie konnten ganz gut jeder für sich allein auf diese Ergänzung gekommen sein. Und was die Gewandschürzung und den Faltenwurf anbetrifft, so finde ich gerade das entgegengesetzte wie Modern, nämlich eine grössere Uebereinstimmung des St. Gallener Bildes mit Dürer's Blatt, als mit dem Wiener Altar. Man vergleiche besonders die Lage des Gewandes an dem Knie. Auf dem Mömpelgarter Altar fällt hier ein Gewandzipfel auf den Boden, während bei den beiden anderen Bildern das Gewand straff angezogen ist. Es sind Kleinigkeiten, die aber jedes geübte Auge sofort herausfinden wird! Für meine Behauptung, dass die Gruppe der Fusswaschung in St. Gallen direct auf Dürer zurückgeht, empfehle ich ausser auf die Stellung der Hände Christi und Füsse Petri — Beides auf dem Mömpelgarter Altar verändert — besonders auf die Kleidung Petri zu achten, die auf dem Bilde in St. Gallen und Dürer's Blatt der kleinen Passion fast genau übereinstimmt, auf dem Wiener Altar aber wieder völlig verändert ist. Wenn drei Compositionen untereinander verwandt sind, und die dritte (die Fusswaschung in St. Gallen) mit der ersten (Dürer's Blatt) grössere Aehnlichkeit besitzt, als mit der zweiten (der Fusswaschung in Wien), so ist doch einfache Logik, dass der Meister der dritten Composition die erste benutzt hat und nicht die zweite, da ist doch kein Wort darüber zu verlieren, und wer diese Dinge nicht sieht oder nicht sehen will, dem ist eben nicht zu helfen!

Dass Gehilfen- und Schülerhände in hervorragender Weise im Mömpelgarter Altar nachzuweisen sind, das giebt Modern selbst zu, nur „die Landschaften, Veduten und Innenräume sind fast ausschliesslich von seiner (Schaeufelein's) Hand gemalt.“ Ja, aber deswegen ist der Altar eben kein charakteristisches Werk Schaeufelein's, wenn er auch noch so oft bezeichnet ist.

Bei der Erwähnung des Christus am Oelberg in Berlin — Kat. No. 631 übrigens, nicht 691, wie Modern fälschlich angiebt — soll mir ein Irrthum untergelaufen sein. Das Bild wäre früher dem Meister von Messkirch zugeschrieben worden und würde jetzt Schaeufelein genannt! Ich soll das Gegentheil behauptet haben. In meiner Kritik steht, dass das Bild im letzten Katalog des Berliner Museums allerdings noch Schaeufelein zugeschrieben ist, aber neuerdings, wie eingeweihten Kreisen bekannt ist, ganz zweifellos den Bildern des Meisters von Messkirch zugezählt wird. Das ist doch deutlich. Das Bild steht noch als Schaeufelein im Katalog, wird aber in einer neuen Ausgabe desselben, die in Vorbereitung ist, unter den Werken des Meisters von Messkirch aufgezählt werden. Dass das Bild im vorletzten Kataloge dem Pseudo-Beham zugeschrieben wurde, ist mir wohlbekannt. Ich habe mich nämlich auch mit diesem Bilde beschäftigt und kenne seine Litteratur ziemlich genau. Der Irrthum ist also durchaus nicht auf meiner Seite.

Herr Modern ist in heller Entrüstung darüber, dass ich Schaeufelein einen „meist recht groben Maler“ nenne. Das ist Ansichtssache! Schaeufelein ist und bleibt doch nur ein Künstler zweiter Klasse, den man mit Dürer, Holbein und Burgkmair nicht in einem Athem nennen



darf. Die Ueberschätzung, die ihm Herr Modern angedeihen lässt, entspringt wohl nur dem Umstande, dass er sich mit ihm so eingehend beschäftigt hat. Es ist dies eine Art „Auto-Suggestion“, die öfter vorkommt.

Auch das kann mir Herr Modern nie und nimmer verzeihen, dass ich seine angebliche Entdeckung des Dürerportraits Schaeufelein's auf der Befreiung Petri aus dem Kerker im Germanischen Museum (Cat. No. 211) nicht gebührend feiere, sondern sogar als recht wenig wichtig bezeichne. Modern will den „Nachweis“ gebracht haben, dass Schaeufelein hier ein Portrait Dürer's habe geben wollen. Ich kann diesen Nachweis nicht gelten lassen, denn er besteht hauptsächlich in der Nase des dargestellten Mannes. „Man vergleiche aber die für Dürer so charakteristische kühn geschwungene Adlernase, den letzten atavitischen Rest seiner ungarischen Abstammung, mit der geraden Nase Christi im Mittelgrunde!“ Ich habe es gethan, finde aber die beiden Nasen ganz gleich, wie überhaupt die Gesichtszüge des unbekannten Mannes im Vordergrunde und Christi eine ganz unverkennbare, jedenfalls beabsichtigte Aehnlichkeit besitzen. Ich kann hier nicht noch einmal auf die von mir in meiner Dissertation versuchte Erklärung dieser Scene eingehen, welche Modern verwirft, möchte aber nur bemerken, dass ein Widerspruch darin, dass Christus dem Petrus die Hand reicht und ihm dann vorwurfsvoll bei der Begegnung antwortet: „vado Romam iterum crucifigi“ durchaus nicht besteht. Vorn erscheint Christus als unbekannter Retter in Petri Augen und die Befreiung Petri geschah doch mit Gottes, also auch Christi Willen! Abgesehen hiervon hätten sich aber die Besteller des Altarwerkes sicher nicht gefallen lassen, dass der Meister desselben plötzlich einen seiner Freunde in ganzer Figur mitten in das Bild hineinsetzt, wie er Petrus freundlichst „Guten Tag“ wünscht. Dass Schaeufelein einer Christusgestalt die Züge des von ihm hochverehrten Dürer verliehen hat, das ist ja schon möglich, aber dann doch nur in der Form einer gewissen Aehnlichkeit, nicht aber als ein für uns ganz besonders wichtiges und werthvolles Portrait!

Auf die verschiedenen Widersprüche in Modern's Urtheil über meine Dissertation vor und nach meiner theilweise abfälligen Kritik über seine Arbeit will ich hier nicht näher eingehen. Während ich früher „den Kunstcharakter Schaeufelein's sorgfältig auseinander gesetzt habe“ etc., soll ich plötzlich, der Erwiderung Modern's zufolge, „das Lebensbild Schaeufelein's auf eine unglückliche, auf mangelhafter Kenntniss des Meisters beruhende Charakteristik Janitschek's aufgebaut haben“ und „zahlreiche, völlig irrige Behauptungen über Schaeufelein darin niedergelegt haben“! Ich bin durchaus nicht so stolz auf mein „Erstlingswerk“, um dasselbe, der besseren Einsicht weichend, nicht zu „verleugnen“, nur müsste ich mich dann überzeugt fühlen, dass ich in meiner Auffassung über Schaeufelein's Kunstcharakter geirrt habe. Herr Modern hat mich nicht überzeugt.

U. Thieme.

Berlin, Druck von Albert Damcke.



